

D. SEARS







Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
Research Library, The Getty Research Institute

<http://archive.org/details/beauxarts36wate>



ENCYCLOPÉDIE

M E T H O D I Q U E ,

O U

PAR ORDRE DE MATIERES;

PAR UNE SOCIÉTÉ DE GENS DE LETTRES,
DE SAVANS ET D'ARTISTES.

*Précédée d'un Vocabulaire universel, servant de Table pour tout
l'Ouvrage, ornée des Portraits de MM. DIDEROT & D'ALEMBERT,
premiers Editeurs de l'Encyclopédie.*

ENCYCLOPÉDIE MÉTHODIQUE.

BEAUX-ARTS,

DÉDIÉS ET PRÉSENTÉS

A MONSIEUR VIDAUD DE LA TOUR,
CONSEILLER D'ÉTAT, ET DIRECTEUR DE LA LIBRAIRIE.

TOME PREMIER.



A PARIS,

Chez PANCKOUCKE, Libraire, hôtel de Thou, rue des Poitevins;

A LIÈGE,

Chez PLOMTEUX, Imprimeur des États.

M. DCC. LXXXVIII.

AVEC APPROBATION ET PRIVILÈGE DU ROI.

AVERTISSEMENT

PAR M. LEVESQUE, Aggrégé à l'Académie Impériale des Beaux-Arts de Saint-Petersbourg, Continueur du Dictionnaire des Beaux-Arts commencé par M. WATELET, de l'Académie Française.

L'ÉTUDE des Beaux-Arts, qui avoit partagé avec celle des Lettres la première jeunesse de M. Watelet ; deux voyages qu'il avoit faits en Italie, les liaisons qu'il avoit toujours entretenues avec des artistes distingués par la réunion des connoissances & des talens, une pratique constante de la gravure qui avoit égalé le nombre de ses ouvrages en ce genre à ceux que peut produire un graveur laborieux, des essais multipliés dans l'art de modeler & de peindre, un style agréable & ingénieux, une rare persévérance au travail, le faisoient regarder comme l'homme le plus capable d'établir & développer dans un Dictionnaire la théorie & la pratique des arts soumis au dessin. Ses connoissances acquises inspiroient une juste confiance en ses principes, & le caractère de son esprit faisoit prévoir que les graces couvriroient de fleurs l'aridité des préceptes.

On a vu plus d'une fois, il est vrai, le public trompé dans ses espérances, lorsque les écrivains dont il s'étoit hâté d'applaudir les promesses & les efforts eurent publié leurs ouvrages. Mais ici l'attente publique n'étoit pas seulement fondée sur une estime vague, & sur des présomptions incertaines. Déjà depuis long-temps M. Watelet avoit donné son poëme de l'Art de peindre, & si les juges sévères y avoient désiré plus de poésie de style, plus de mouvement & de chaleur, on avoit rendu justice à la sagacité de ses vues, à la justesse de ses principes, & l'on avoit sur-tout goûté les observations qui se trouvoient à la suite de ses vers, « Les règles & les principes du goût », dit un homme qui a lui-même beaucoup de goût & d'esprit, « y sont développés avec une

» précision, une clarté, une grace même qu'on ne trouve dans aucun
 » autre ouvrage sur les arts (1) ». Mais ce qui donnoit encore une idée
 plus complète de ce que feroit son dictionnaire, c'étoit les articles qu'il
 avoit fournis à la première Encyclopédie, & qui faisoient attendre avec
 impatience ceux qui devoient compléter la théorie & la pratique des arts.

Aussi, peu de tems après la mort de M. Watelet, l'homme de lettres que
 nous venons de citer, ne craignoit-il pas de s'exprimer en ces termes
 sur le Dictionnaire des Beaux-Arts : « ouvrage précieux, disoit-il,
 » non-seulement aux jeunes artistes pour lesquels il a été composé, mais
 » encore pour tout homme à qui le sentiment des arts n'est pas étranger.
 » On y trouve le résultat des études & des réflexions d'un homme
 » d'esprit & de goût, passionné pour les arts, & qui a passé sa vie à
 » les cultiver, à en observer les effets, & à en comparer les productions.
 » On y aimera sur-tout cet amour sincère des arts que tant d'amateurs
 » jouent, & que si peu ont au fond de leur âme, qui est si propre à
 » donner du poids aux préceptes en se communiquant, parce que les
 » hommes sont toujours plus prêts à partager les sensations des autres,
 » qu'à adopter leurs opinions ».

M. Watelet s'occupoit depuis un grand nombre d'années de cet ouvrage
 mais avec les fréquentes & longues distractions que lui causoient des
 essais multipliés de gravure dans la manière de Rembrandt, & diverses
 compositions en vers & en prose, entre lesquels il partageoit son activité :
 car son âme, toujours ardente en un corps languissant, ne lui permettoit
 de se reposer d'un travail que par d'autres travaux. Souvent il interrompoit
 un ouvrage commencé pour se livrer à un nouvel ouvrage, qui étoit
 bientôt interrompu lui-même pour une idée nouvelle. C'est ainsi qu'une
 vie assez longue, & constamment occupée, n'a produit qu'un petit nombre
 d'ouvrages terminés.

(1) Article de Nécrologie par M. Suard, de l'Académie Française, inséré dans le Journal de
 Paris, du 28 Janvier 1786. M. Watelet étoit mort le 12 du même mois, en croyant s'endormir.

Depuis plus de deux ans M. Watelet avoit abandonné son Dictionnaire, toujours dans le dessein d'y revenir; & en effet, la dernière matinée de sa vie, loin encore de prévoir sa fin, il se remit à cet ouvrage & en écrivit d'une main mourante quelques phrases peu claires par elles-mêmes, & qui paroissent être la suite d'un article dont on n'a pas retrouvé le commencement. Ses amis croyoient que son travail étoit fini, ou que du moins il ne restoit plus à faire qu'un petit nombre d'articles peu importants, & qui ne tenoient pas immédiatement aux arts. Le commencement étoit imprimé depuis long-tems jusqu'à l'article *Conférence* inclusivement. On fut surpris, quand on put avoir communication de ses papiers, de voir que même la lettre C, déjà en grande partie imprimée, n'étoit pas complètement remplie, & qu'il y manquoit entr'autres deux articles capitaux, (1) *Composition* & *Couleur*. La lettre D devoit fournir au moins dix-sept articles (1) & n'en offroit qu'onze. On ne trouvoit, pour certaines lettres assez riche en expressions qui appartiennent à la nomenclature des arts, qu'un ou deux articles. M. Watelet n'avoit rien laissé sur la sculpture, rien sur la gravure que le seul article qui se trouve dans l'ancienne Encyclopédie, rien sur la partie pratique des arts.

Une portion considérable du court espace que la nature a permis à l'homme de parcourir; treize années entières de ma vie consacrées sans relâche à l'étude & à la pratique de l'un des arts qui dépendent du dessin, m'ont donné la confiance d'accepter la proposition qui m'a été faite de remplir les lacunes laissées par M. Watelet. Ce n'est pas que je croie avoir acquis le droit de donner impérieusement des préceptes aux artistes; mais j'ai du moins l'avantage d'avoir appris leur langue; de ne pas ignorer les principes que les plus sages d'entr'eux ont établis,

(1) On a été obligé de placer l'article *Composition* après l'article *Conférence* qui étoit déjà imprimé. Jusqu'à cet article *Conférence* tout l'ouvrage est de M. Watelet, & n'est point signé. Chacun des articles suivans sera signé du nom de son auteur.

(2) Suivant la nomenclature qu'en avoit dressé M. Watelet lui-même.

approuvés ou pratiqués, de connoître une partie de leurs procédés, de tenir quelques anneaux qui peuvent m'aider à suivre la chaîne entière des arts : j'en ai pratiqué un seul par état ; mais j'ai fréquenté, j'ai entendu, j'ai vu pratiquer des artistes dans tous les genres, & j'ai pu me rendre leur théorie familière.

Ce ne sera pas moi qui parlerai ; ce seront des artistes célèbres qui, par ma voix, parleront aux artistes. Tous ceux qui ont écrit sur leur art, depuis Léonard de Vinci, jusqu'à nos jours, seront consultés ; je rapporterai même souvent des passages de leurs ouvrages. Les connoissances que j'ai acquises me serviront seulement à distinguer dans leurs opinions, ce qui n'est que le sentiment particulier de l'homme, de ce qui peut être regardé comme principe de l'art. Je ne négligerai pas non plus de relire les écrits de quelques amateurs célèbres, tels que Félibien & de Piles, parce qu'ils n'ont été souvent que les échos d'artistes respectables. C'est encore ici que les connoissances que j'ai prises des arts ne me seront pas inutiles ; elles m'aideront à ne pas confondre quelques opinions au moins douteuses de ces deux amateurs, avec les principes solides que Félibien devoit à son commerce avec le Poussin, & de Piles à ses liaisons avec Dufresnoy.

» On a jugé que le goût de M. Watelet étoit trop timide, & ses
» vues rétrécies par des préventions nationales ». C'est ainsi que s'exprime le premier homme de lettres qui a répandu des fleurs sur sa tombe (1). Je ne dissimulerai pas que ce reproche me semble ne pas manquer de fondement. L'estimable amateur avoit vu l'antique & l'Italie ; mais on apperçoit qu'il n'avoit pas une estime assez profondément sentie pour Rome & pour l'antique. Ce n'est pas lui qu'il faut accuser, mais le tems où il avoit pris naissance. Les impressions reçues dans la jeunesse sont ineffaçables, & dans la jeunesse de M. Watelet, notre école avoit plus que jamais le défaut d'être purement françoise : défaut, sans doute,

(1) M. Suard, dans l'article de Nécrologie déjà cité.

capital, puisque le meilleur goût des arts est celui qui est le plus universellement approuvé par les nations à qui les arts ne sont pas étrangers. Les compositions de nos artistes, leurs agencemens, leurs dispositions, leurs expressions, les caractères qu'ils donnoient aux têtes, leur dessin, leur couleur, tout, s'il est permis de parler ainsi, sentoient chez eux le terroir, & leurs productions, applaudies dans le pays où elles avoient pris naissance, perdoient leur valeur dès qu'elles étoient transplantées. J'ai vu des tableaux que tout Paris avoit admirés dans une exposition publique, se montrer fades, sans vie & sans couleur, dans une galerie d'un Palais étranger, quoiqu'on eût pris soin de ne leur pas associer des voisins trop redoutables.

C'est dans les Ouvrages des anciens Grecs que se trouvent les plus belles, les plus grandes parties de l'art, celles qui l'élèvent au-dessus de ce que peuvent avoir de plus parfait les plus beaux procédés manuels, la pratique des règles classiques & conventionnelles de la composition, & les prestiges de la couleur. C'est principalement de ces parties sublimes que Raphaël & les artistes de l'école Romaine, ces illustres élèves de l'antique, firent leur principale étude, négligeant ou ne connoissant même pas quelques-unes des parties inférieures qui ont suffi à la gloire de plusieurs écoles, & se contentant de posséder quelques autres de ces parties à un degré suffisant, sans en faire le principal objet de leurs recherches. C'est donc dans l'antique & dans les chefs-d'œuvre des plus grands maîtres de l'école Romaine, qu'on trouvera ce qui élève les beaux arts à la hauteur de la grande poésie ; c'est-là que l'artiste doit chercher les objets de ses premières études, sans mépriser les autres parties, mais ne les regardant que comme les objets de ses études secondaires ; c'est en se rendant un compte scrupuleux des sensations qu'excitent en lui les chefs-d'œuvre des Grecs & des Romains & ceux des grands maîtres des écoles inférieures, qu'il reconnoitra s'il est destiné par la nature à se placer dans la première classe des maîtres

de l'art, ou s'il ne doit aspirer qu'à tenir un rang honorable dans des classes moins sublimes.

Quoique nos idées ne se rapportent pas à tous les égards avec celles de M. Watelet, nous respecterons tous les articles qu'il a laissés manuscrits, & nous nous ferons un devoir de les publier tels qu'ils sont sortis de sa plume; c'est un hommage que nous devons à l'estime que l'auteur avoit méritée. Quelquefois nous ajouterons un nouvel article sous le même mot, pour suppléer à ses omissions, ou pour poser des principes plus universellement avoués; quelquefois nous nous contenterons d'avoir établi dans d'autres articles des principes contraires aux préventions qui trop long-tems ont eu force de loi dans l'école françoise. Mais nous devons avertir ici qu'il est très-rare que les préceptes énoncés par M. Watelet ne soient pas conformes à la plus saine doctrine de l'art.

Comme tous les hommes n'ont pas reçu de la nature les mêmes dispositions, les mêmes penchans, nous nous garderons bien d'embrasser un système, & de nous montrer exclusifs. Persuadés que l'expression (1) & la pureté du dessin forment les deux plus nobles parties de l'art, nous ne rebuterons pas cependant les jeunes artistes que la nature a principalement destinés à d'autres parties, & nous traiterons de toutes avec le plus grand soin. Il n'en est aucune qui, portée à un haut degré, ne puisse procurer beaucoup de gloire à celui qui se distingue par elle. Le charme du coloris séduit le spectateur & désarme sa sévérité; le tumulte de ce qu'on appelle *la grande machine* l'étourdit sur les défauts que peut offrir une vaste composition; la gaieté d'une fête champêtre porte le plaisir dans son ame, & sa jouissance est trop douce pour qu'il

(1) Qu'on ne pense pas que nous resserrons les limites de l'art en le bornant à la pureté du dessin & à l'expression, puisque l'expression portée au plus haut degré doit résulter de la composition, des draperies, des accessoires & de la couleur. Les artistes qui ont excélé dans l'expression, sont ceux qui ont en effet le plus reculé les limites de leur art. L'absence entière de l'expression n'offriroit qu'une nature morte, & rameneroit l'art à sa première enfance.

afflige par une censure austère l'artiste qui la lui procure ; enfin le bon peintre de fleurs semble bien mériter au moins d'être lui-même couronné de fleurs. En poésie , l'auteur d'un joli madrigal , d'une épître ingénieuse , d'une pastorale touchante mérite des éloges & de l'estime ; mais on ne lui décernera pas la couronne d'Homère : il en est de même dans les beaux arts ; il faut en classer les genres ; mais tous méritent d'être accueillis.

M. Watelet avoit résolu de distribuer son travail en deux parties , ou plutôt de composer sur les Beaux-Arts deux Dictionnaires : nous nous conformerons à son projet. Le premier Dictionnaire , consacré tout entier à la théorie , n'aura pas le désavantage d'être semé d'articles arides que le plus grand nombre des lecteurs parcourroit avec dégoût. Le second comprendra la pratique des arts , le détail des couleurs matérielles que les peintres employent , les différens procédés des diverses manières de peindre , à fresque , à l'huile , en détrempe , en mosaïque , &c. ; les procédés & les instrumens des sculpteurs , ceux des graveurs en estampes , & le détail des différentes manières de graver , à l'eau-forte , au burin , en manière noire , à la manière du crayon , à celle du lavis , en gravure pointillée , en gravure de diverses couleurs.

Cette partie , peu agréable pour l'auteur , aride pour le lecteur , est cependant la plus essentielle à l'Encyclopédie , qui doit transmettre assez fidèlement à la postérité les procédés de nos arts , pour qu'on pût les recouvrer s'il arrivoit que quelques-uns d'eux vinssent à se perdre. Pline auroit bien mérité des âges qui devoient le suivre , s'il avoit consigné dans son livre les procédés des arts antiques.

Des artistes , jaloux de contribuer à la perfection du Dictionnaire des arts , ont promis de nous fournir , pour les deux parties dont il sera formé , des articles que nous publirons sous leurs noms avec reconnoissance.

ÉLOGE DE M. WATELET,

*Lu à la séance publique de la Société Royale de Médecine, du 29 Août 1786,
par M. VICQ-D'AZYR, Secrétaire perpétuel de cette Société.*

COMMENT le nom de M. Watelet, qui a consacré sa vie entière à la poésie & aux arts, s'est-il trouvé inscrit sur notre liste ? Je me hâte de répondre à une question que le public a sans doute droit de nous faire.

Lorsqu'en 1776 feu M. Turgot & M. de Malesherbes obtinrent la sanction royale au plan de notre institution, M. Watelet contribua beaucoup à ce succès par son crédit & par ses conseils, & des circonstances particulières lui confièrent en partie l'examen de nos premiers réglemens. Ce furent donc la reconnoissance & l'amitié qui le placèrent parmi nous ; c'est d'elles aussi que sa mémoire attend le tribut de nos regrets, & c'est en leur nom que je sollicite l'indulgence de l'auditoire. Chargé, pour obéir à nos loix, de lire dans cette séance l'éloge de M. Watelet, & ne pouvant le louer que par ses œuvres, je demande la permission de parler ici des belles-lettres & des beaux-arts.

Claude-Henri Watelet, Receveur-Général des Finances, l'un des quarante de l'Académie Française, des Académies de Berlin, della Crusca, de Cortone, de l'institut de Bologne, honoraire des Académies Royales de Peinture & d'Architecture, Associé libre de la Société Royale de Médecine, naquit à Paris le 28 Août 1718, de Henri Watelet,

Receveur

Receveur Général des Finances de l'Orléanois, & de Marguerite de Beaufort, fille de M. de Beaufort, Fermier-Général.

Il fit ses humanités au Collège d'Harcourt.

On remarqua de bonne heure en lui un goût très-vif pour le dessin & pour la musique, & ses parens ne mirent aucun obstacle à ces dispositions.

Il n'est point en effet d'étude qui convienne mieux à la mobilité de l'enfance & à l'activité de la jeunesse que l'étude des arts. Considérez jusqu'à quel point tous les organes sont alors impatiens de jouir : il n'est rien que l'enfant ne voye, qu'il ne touche, qu'il n'entende, qu'il ne répète, qu'il n'imité. Voulez-vous accélérer le développement de ses facultés ? Appelez à votre secours les Beaux-Arts, si mal-à-propos exclus des Collèges, & qu'ils soient admis entre ses jeux. Que son oreille soit frappée de l'harmonie des sons, & vous le verrez régler ses mouvemens sur leurs mesures. Dessinez en sa présence les objets qui l'auront le plus intéressé, & vous arrachant le crayon, il vous forcera de lui apprendre à s'en servir. Ouvrez-lui ces ateliers dans lesquels l'argile prend sous la main de l'artiste des formes divines ou humaines, & l'enfant qui voudra la pétrir, acquerra des idées des grandeurs & des contours ; il se plaît à représenter, par des constructions bizarres, des temples & des autels : qu'il joue avec des colonnes de tous les ordres, qu'il les combine de mille manières, & sa curiosité vous interrogera bientôt sur leurs attributs & sur leurs rapports. Ainsi, vous n'aurez parlé qu'à ses sens, & vous l'aurez instruit ; sans l'attrister, vous aurez obtenu son attention & fixé son inconstance ; en un mot, il sera subjugué, mais il n'aura point cessé d'être libre ; parce que vous lui aurez montré la nature avec tous ses charmes, & qu'il se fera lui-même soumis à l'observation de ses loix.

Presque tous les détails de ce tableau peuvent s'appliquer à l'enfance & à la jeunesse de M. Watelet. Sa santé foible & chancelante avoit

ances de la société ; & si cette dernière part a été la plus forte , pourquoi le blâmerions-nous d'avoir sacrifié sa gloire à son bonheur , & l'amour-propre à l'amitié ? Celle de ses occupations qu'il préféreroit , & à laquelle il revint toujours , fut l'étude des arts. S'il en est un dont les principes méritent d'être recueillis , & ornés par la main des poètes , n'est-ce pas l'art de peindre ? Déjà Dufresnoy & Marfy en avoient tracé les élémens dans des vers latins , aussi bons peut-être qu'il soit possible d'en faire à présent ; mais la Muse Française , qui compte maintenant plus d'un succès dans ce genre (1) , ne s'étoit pas encore essayée , lorsque M. Watelet résolut de s'y livrer ; il ne se dissimula pas les difficultés de son entreprise. Composer un poème sur la peinture , n'est-ce pas en effet s'astreindre à montrer ses rapports avec tous les arts , avec tous les événemens , avec toutes les passions ? N'est-ce pas embrasser la nature entière ? Les Dieux & leur puissance ; le ciel & ses merveilles ; la terre avec tous ses sites & ses tableaux , ses plaines & leurs moissons ; ses montagnes & leurs volcans ; ses forêts & leurs ombrages ; ses mers , leur calme & leurs tempêtes ; le tems & ses époques , l'histoire & ses leçons , la fable & ses mensonges ; l'homme lui-même enfin , avec toute sa grandeur & sa misère ; toutes ces images se présentent en foule au poète étonné , que l'ascendant de son génie peut seul élever à la hauteur d'un aussi grand sujet.

Averti par cette pensée , M. Watelet connut ses forces , & , déterminant la marche & les limites de son projet , il fut les mesurer avec celles de son talent. Le dessin , la couleur & l'invention forment la division de son poème (2) : il dit dans ses vers quelles sont les proportions des différentes

(1) Voyez *la Peinture* , poème en trois chants , par M. Lemièrre. On trouve dans ce poème écrit avec enthousiasme , un grand nombre de tableaux élégamment & fortement dessinés.

(2) L'Art de peindre.

parties du corps, comment on en exprime les attitudes & les contours; comment doivent être dirigées les lignes de la perspective; de quelle substance l'artiste doit se servir pour colorer ses pinceaux; & ces détails ont tous reçu les formes de la poésie; & lorsqu'il traite de l'élégance & du goût, il ne manque jamais de donner à la fois le précepte & l'exemple.

Qu'on ne croie pas cependant que tout le mérite de ce poëme didactique se borne à l'enseignement & à l'exposition. Qu'on jette les yeux sur la belle description des couleurs du prisme, qu'on lise les Adieux d'Andromaque & d'Hector, & le tableau du vainqueur de Porus, & les attributs des héros d'Homère; & l'on ne pourra refuser à M. Watelet le double laurier qu'il a mérité, comme peintre & comme poëte, en chantant les Beaux-Arts.

Les réflexions qu'il a publiées à la suite de ce poëme ont réuni tous les suffrages. Leur distribution est vraiment pittoresque; en tête de chaque article est le portrait du peintre le plus célèbre dans le genre qui en est le sujet; de sorte que ce n'est pas l'auteur, mais le peintre lui-même qui parle & qui enseigne. On ne lit point un livre, on assiste aux leçons des grands artistes, & l'on s'instruit à leur école.

Avec eux on recherche, dans l'examen des statues antiques, comment de la réunion des parties proportionnées d'un corps, naît son ensemble; on compare le jeune faune avec l'Antinoüs, celui-ci avec le gladiateur, & l'Hercule avec le Laocoon; & parcourant ainsi, dans ces chefs-d'œuvre des arts, le cercle des divers âges & des différentes conditions de la vie, on y découvre ces règles précises, ces dimensions exactes, d'où résulte la beauté des formes dont elles sont la mesure, & qu'une étude profonde a retrouvée & fait revivre parmi nous.

Des proportions & de l'ensemble naissent l'équilibre & le mouvement; & c'est Léonard de Vinci que M. Watelet interroge sur cette partie de l'art. C'est par son organe qu'il expose comment les efforts & l'appui,

mal combinés entr'eux , donnent de la gêne à la figure , & de la fatigue au spectateur. Vous aimez à voir Hercule tenant le géant Anthée suspendu dans ses bras nerveux , & prêt à l'étouffer sur son sein ; c'est que les loix de l'équilibre complètement observées dans ce groupe , vous rendent en quelque sorte témoin de l'action , vous applaudissez à la défaite du monstre impie vaincu par le demi-Dieu.

Qui mieux que le Titien peut donner des leçons sur l'harmonie de son art ? Qui dira mieux que lui comment les rayons dirigés du centre lumineux vers les divers points de l'objet , y portent le jour , & sont terminés par les ombres ; quelles sont les loix de leur incidence & de leurs reflets ; quelles sont celles de la dégradation des couleurs & de leurs sympathies ; jusqu'à quel point les organes de l'artiste influent sur le ton de ses tableaux , & sur-tout avec quel soin ont doit éviter le faux brillant qui , dans la peinture , comme dans la poésie & dans toutes les productions de l'esprit , diminue l'effet au lieu de l'augmenter.

De ces nuances bien saisies résultent la grace (1) & la beauté , dégagées de toutes les fantaisies de la mode & de la contrainte des manières , telles enfin qu'on les voit quelquefois sortir des mains de la nature , ou telles qu'on les a vu naître sous les pinceaux du Corrège & de l'Albane.

Ne faut-il pas encore que l'expression anime & varie les tableaux ? Ici le Dominiquin & le Brun se réunissent pour dévoiler les secrets de l'ame affectée par les passions , & pour apprendre l'art d'en saisir extérieurement les caractères. Mais , où trouver des sujets propres à ce genre d'imitation ? seroit-ce dans les villes , où les gestes & la physionomie obéissent à la convention dès l'enfance ? Seroit-ce près des villes , où tout ce qui les environne , les champs , les animaux & les arbres eux-mêmes , portent le sceau de la contrainte & de l'uniformité sociale ?

(1) La grace , dit M. Watelet , naît du juste accord des sentimens de l'ame avec l'action du corps.

Seroit-ce loin des villes , où les organes , fatigués & grossiers , ne reçoivent qu'un petit nombre d'impressions qu'ils savent aussi dissimuler ? Parmi tant de causes propres à masquer la nature , seul modèle des arts , qui retrouvera la trace des émotions du cœur humain , si ce n'est l'observation guidée par l'enseignement des grands maîtres dans les Académies , où l'on garde un souvenir profond de ce que l'homme fut autrefois , & de ce qu'il a perdu dans les grandes associations , de force , de franchise & de simplicité ?

Est-il donc une étude plus grande & plus belle que celle de l'art de peindre ainsi considéré ? Comme il s'unit à la philosophie par le tableau des sensations ; à la morale , par celui des vertus & des vices ; à l'histoire naturelle , par celui des attitudes & des gestes ; à la science de l'équilibre , par les liens de la pondération des figures ; à l'optique , par les illusions de la perspective ; à l'anatomie , par le dessin des masses & des articulations ; enfin , à la chymie , par la fabrication & le mélange des couleurs !

En lisant cet ouvrage , on est étonné du grand nombre de pensées & de vues resserrées par l'auteur dans aussi peu d'espace. Ces réflexions ne sont en effet que le sommaire d'un grand traité auquel M. Watelet a consacré sa vie , qu'il a enfin rédigé sous la forme de Dictionnaire , & dont le public jouira bientôt. Tout ce qui concerne l'art de peindre y est discuté sans longueur & sans ennui ; le précepte ne s'y montre jamais isolé ; on voit par-tout d'où il naît , & ce qu'il doit produire. L'enthousiasme & le goût sont assujettis à quelques règles ; elles y sont tracées. Nul n'y puisera sans doute ni cette vive émotion dont l'âme tire sa vigueur , ni ce tact exquis d'un sens intime qui la dirige dans ses mouvemens ; mais ceux qui en sont pourvus y trouveront des conseils dont ils sauront profiter. L'art de peindre reconnoît deux origines , l'une naturelle , l'autre historique. Ce bel art exerce son domaine sur deux mondes , dont l'un est réel , & l'autre imaginaire ; il représente deux espèces de beautés , dont l'une est vraie , & l'autre seulement idéale. Tantôt il montre la

vérité dans tout son jour ; tantôt il la cache sous le voile des symboles. S'agit-il de ses genres ? Ils sont assez variés pour suffire à tout ce que l'esprit peut concevoir d'images & de tableaux. S'agit-il de ses procédés & de ses effets ? Les uns sont aussi minutieux que les autres sont sublimes. S'agit-il de la poétique de cet art ? Elle se compose de tout ce que l'imagination a de moyens & d'énergie. On lit dans le Dictionnaire de M. Watelet un grand nombre d'articles, ou plutôt de traités sur ces différentes matières.

S'il falloit indiquer quelque rapprochement entre nos travaux & les siens, nous les trouverions dans les mots *Anatomie* & *Figure* qu'il a rédigés, soit pour l'ancienne édition de l'Encyclopédie, soit pour le Dictionnaire qui fera partie de la nouvelle, & nous prouverions que plusieurs de nos connoissances ne lui étoient point étrangères, en faisant voir combien ce qu'il a dit du squelette & des muscles est exact & précis.

Veut-on maintenant avoir une juste idée de ce que fut M. Watelet ; à qui tant de rapports étoient connus ? Que l'on se représente un homme également versé dans toutes les parties des sciences & des lettres qui intéressent les Beaux-Arts ; se servant avec le même succès de la plume, du burin & du pinceau ; placé, pour ainsi dire, entre les poètes, les philosophes & les artistes, & rendant communes à tous les richesses propres à chacun d'eux ; souvent consulté, parce qu'il joignoit à l'affabilité une vue qui s'étendoit au loin, & un tact qui s'appliquoit à tout ; consultant plus souvent encore, parce que nul ne rechercha de meilleure foi l'instruction & les lumières ; applaudissant avec transport au talent ; habile à consoler & à faire renaître le courage dans les revers ; accueillant les élèves, sur-tout lorsqu'ils avoient plus besoin de ses secours que de ses avis ; les recevant dans sa maison, les traitant en père ou en ami, & jamais en protecteur ; en un mot, aimant les arts sans faste & les artistes pour eux-mêmes, & formant des vœux qui étoient tout entiers pour leurs progrès & pour leur gloire : tel fut M. Watelet aux yeux de
ses

ses contemporains, tel il doit paroître aux yeux de la postérité.

Jusqu'ici je l'ai représenté comme livré seulement à l'art de peindre; il a traité dans un autre ouvrage (1) *de l'origine & de la destination des arts libéraux* considérés en général & sous leurs différens rapports. J'ajouterai même qu'il n'a montré nulle part autant de profondeur.

Interroge-t-on la nature? dit M. Watelet; on est sur la route des sciences; cherche-t-on à l'imiter? on est sur celle des arts. Ceux-ci fixent-ils votre attention, & demandez-vous quelle est leur origine? semblables aux races illustres, leur génération se confond avec celle des hommes. Leur principe commun est l'imitation. Avant M. Watelet, l'abbé le Batteux l'avoit dit, & il avoit trouvé le germe de cette idée dans Aristote. Que l'on observe l'homme dans tous les temps de sa vie, & on le verra pressé par le desir d'exprimer ce qu'il sent, d'imiter ce qu'il voit. Qu'on le suive avec le secours de l'histoire dans l'étude progressive des arts, & l'on appercevra qu'en imitant, il a mis en usage des moyens de divers ordres; que ses représentations ont d'abord été simples, & qu'elles sont ensuite devenues complexes; c'est-à-dire, qu'après avoir d'abord rendu les formes par des formes, plus habile à tromper, il a enfin représenté les reliefs par des traits & par des couleurs. Recherche-t-on quelles sont les liaisons des Beaux-Arts avec nos besoins? M. Watelet répond qu'ils doivent être considérés comme autant de langages: le plus simple & le plus ancien est le langage d'action ou la pantomime. Celui des sons articulés ou la parole lui a succédé. Celui des sons modulés, plus tardif, dut à la joie ses premiers accens; & ces trois moyens d'expression, images de la pensée, sont aussi prompts & aussi peu durables qu'elle. Ils ont cessé, & leur trace n'est déjà plus. La peinture, la sculpture & l'architecture constituent trois autres langages

(1) La première partie de cet ouvrage est imprimée depuis long-tems. J'ai appris avec douleur du dépositaire des papiers de M. Watelet que la seconde étoit restée imparfaite. Note de l'Éditeur.

dont les produits, au contraire, sont permanens, & peuvent, en quelque sorte, parler à plusieurs siècles.

Tous ces moyens d'expression ont donc un principe d'existence bien déterminé dans l'exercice des facultés intellectuelles. Essayons de montrer comment ils sont parvenus, dans les grandes sociétés, au plus haut point de perfection & de gloire. Ne cherchons cet exemple ni dans les climats où l'excès du froid ralentit le feu de la vie, ni dans les pays brûlés par une chaleur ardente, où l'inaction est un besoin. Fuyons encore les lieux habités par des esclaves, & disons : S'il a existé une nation brave & polie qui, sous une température douce & modérée, ait possédé une langue harmonieuse & riche ; qui, reconnoissant autant de puissances dans le ciel qu'il y a de vertus & de passions dans le cœur humain, leur ait rendu un culte aussi magnifique dans sa pompe, qu'ingénieux & délicat dans ses allégories ; qui ait placé la victoire & la liberté sur des autels ; qui, passionnée pour les actions d'éclat, les ait récompensées par des apothéoses ; qui se soit honorée elle-même en se croyant en partie composée de demi-dieux ; si cette nation a existé, c'est au milieu d'elle, sans doute, qu'ont fleuri les Beaux-Arts. Qui ne retrouve pas l'ancienne Grèce dans cette esquisse ? Là s'établirent trois cultes très-distincts, quoique liés ensemble de la manière la plus étroite : le culte des dieux, le culte des grands-hommes, & celui de la patrie. Là furent célébrés des fêtes & des triomphes ; là furent élevés des statues & des temples ; là enfin le ciseau des arts, exercé par tant de glorieux travaux, s'immortalisa dans ces monumens consacrés au génie des héros & des peuples avec lesquels il devoit partager un jour l'admiration de l'univers.

Dans la suite de ces mémoires, que l'on quitte à regret, l'auteur offre, comme très-probable, une conjecture ingénieuse. Il présume que le dessin, dont les élémens sont des lignes droites & courbes de toute espèce, peut n'avoir été, dans son principe, qu'une imitation

de la pantomime par laquelle sont tracées des lignes semblables dans le vague de l'air. Il expose par quelles nuances ces signes durables des gestes ont pu conduire à ceux des idées ; enfin comment , en les fixant par des caractères , l'homme est parvenu à joindre le passé au présent , & , soutenu sur cette base , à s'élançer vers l'avenir.

Après avoir fait une étude aussi longue & aussi réfléchie des arts , il étoit naturel que M. Watelet désirât de revoir l'Italie. Des personnes de sa société intime , & qui avoient les mêmes goûts , l'accompagnèrent. Il mit sur-tout un grand soin à comparer ses sensations avec celles de sa jeunesse ; & il jugea mieux , parce qu'il fut moins séduit.

M. Watelet reçut , dans toutes les capitales où il séjourna , des témoignages de la considération publique. Le Roi de Sardaigne & le Pape Rezzonico l'accueillirent d'une manière distinguée. Il rentra avec joie dans l'école François à Rome : il s'y étoit assis parmi les élèves ; il y fut fêté comme un des maîtres de l'art. Il devint ami du Cardinal Albani , l'un des plus grands littérateurs & des plus aimables hommes de l'Italie ; il se lia avec les pères le Sueur & Jacquier , que leur attachement réciproque avoit rendu célèbres , & dont les cœurs sensibles ne s'approchoient pas sans émotion , & il revint à Paris avec des connoissances & des affections nouvelles.

Quelques années auparavant M. Watelet avoit parcouru la Hollande & les Pays-Bas Autrichiens , dans le dessein de connoître les tableaux sortis de l'école de Rubens & de Vandick.

Ses délassemens , parmi tant de travaux consacrés aux arts , étoient la traduction en vers François de la Jérusalem délivrée & de Roland furieux , & la composition de quelques autres ouvrages en vers , tels que des comédies & des fables.

Pour mieux entendre les chefs-d'œuvre du Tasse & de l'Arioste , & pour ne laisser échapper aucune de leurs beautés , M. Watelet avoit commencé par en faire une version en prose , dont il traduisit une

partie en vers. Mais ces premiers essais ne satisfirent ni M. Watelet, ni ceux de ses amis auxquels il s'en rapporta. On fait avec quelle abondance les fictions les plus ingénieuses sont répandues dans ces deux poèmes; avec quelle profusion, mais avec quel art, les ornemens y sont distribués; on fait aussi jusqu'à quel point la langue du Tasse est féconde dans ses nuances, & sur-tout combien les poètes Italiens du seizième siècle étoient hardis dans leurs inversions: ces difficultés nombreuses, cachées au lecteur par l'agrément de la composition, se montrèrent tout-à-coup à M. Watelet lorsqu'il fallut traduire en poète; il vit qu'il devenoit diffus lorsqu'il vouloit être exact; que les formes des images étoient si délicates & si légères que le moindre changement en altéroit la grace; qu'en touchant au coloris il en détruisoit la fraîcheur, & il résolut alors de publier non une traduction, mais une imitation de ces deux épopées. Lorsque ces ouvrages paroîtront, l'auteur, qui n'est plus, sera jugé sans doute avec impartialité. On y trouvera plusieurs morceaux dignes de sa réputation & de ses modèles, & l'on répétera ce que M. Marmontel a dit (1) en citant la traduction d'un épisode du Dantè, par M. Watelet: » Que nul homme de lettres ne fut plus exercé dans » l'étude des poètes Italiens, n'en sentit mieux les beautés, & ne fut » mieux les rendre. «

Il faut le louer sur-tout d'avoir bien connu ce qu'il devoit au public, à ses amis, à lui-même. De toutes les pièces qu'il avoit écrites pour différens théâtres, aucune n'avoit encore été imprimée en 1784. Ce fut alors que jugeant, dans le silence de la solitude, ces ouvrages de sa jeunesse, quelques-uns trouvèrent grace devant lui; il les réunit dans

(1) *Poétique françoise*. C'est le tableau du Comte Ugolin, dévorant dans les enfers la tête de l'Archevêque Roger. M. de la Harpe, T. VI de ses œuvres in-8°, 1778, p. 362, parle aussi avec éloge du même morceau. Le témoignage de ces deux grands littérateurs est si honorable à la mémoire de M. Watelet, que j'aurois cru manquer à mon devoir en oubliant d'en faire mention ici.

un volume, (1) & l'accueil qu'ils reçurent du public justifia son choix.

On y remarque sur-tout une comédie intitulée : *Les Veuves*, dans laquelle M. Watelet a mis en action le conte de la matrone d'Ephèse. Plusieurs drames, tels que les Statuaires d'Athènes, Phaon & Délie, où l'on trouve des tableaux pleins de grace & de finesse, présentés ailleurs sous d'autres formes; & la charmante comédie de Zénéide (2), dont la fable est simple, ingénieuse & très-morale. Au reste ces pièces, dont la plupart n'ont point été jouées, sont dignes au moins d'être lues, différentes en cela de plusieurs autres auxquelles on a accordé la première distinction sans qu'elles aient encore obtenu la seconde.

M. Watelet fut reçu en 1761 membre de l'Académie Française, où il succéda à M. de Mirabaud. La carrière des lettres fut pour lui sans orage. Comme il étoit exempt de toute prétention, il n'y chercha point d'admirateurs, & y trouva des amis. Que l'on me permette (sa cendre n'y fera point insensible) de rassembler ici leurs noms autour du sien. Tels furent parmi ceux qui, comme lui, ne sont plus, MM. de Foncemagne, de Châteaubrun, le Comte de Caylus, l'Abbé de Condillac, Turgot, Dalember, Thomas, l'Abbé Copette, auxquels il a donné tant de regrets; & parmi ceux qui lui survivent, MM. le Duc de Nivernois, le Comte d'Angiviller, de Saint-Lambert, Pierre, le Duc de la Rochefoucauld, le Marquis de Condorcet, de Kéralio, Daubenton, Mauduyt, Desaulx, qui l'ont tant regretté. J'oserai ajouter mon nom à une liste si honorable; en l'oubliant, j'offenserois à-la-fois l'amour-propre & l'amitié.

Plusieurs de ceux que j'ai nommés ont reçu de M. Watelet une marque particulière d'affection : il a lui-même dessiné & gravé leurs

(1) Recueil de quelques ouvrages de M. Watelet, à Paris, chez Prault, Imprimeur du Roi, quai des Augustins, in-8°, 1784.

(2) Cahuzac a mis cette pièce en vers, & quoique la fleur de plusieurs détails se soit flétrie sous sa main, le public revoit toujours cet ouvrage avec plaisir. *Note de l'Editeur.*

portraits. Cette manière de s'occuper de ses amis, en se pénétrant de leur image, a quelque chose de tendre qu'il n'appartient qu'aux âmes délicates & pures d'inspirer ou de ressentir.

N'est-ce pas ici le lieu de parler de l'*Essai sur les Jardins* (1), ouvrage que dictèrent à M. Watelet les plus agréables souvenirs? A des vues très-philosophiques sur les progrès des arts, l'auteur a joint dans cet écrit des préceptes ingénieux sur les décorations des jardins de toute espèce; mais ce que l'on y remarque avec plus d'intérêt, c'est le tableau de sa vie dans l'asyle champêtre où il devoit à ses amis le bonheur & l'hospitalité : asyle devenu fameux par les beautés de son site & de ses dispositions, & où la nature fut toujours respectée; asyle visité par les grands, habité par les muses, célébré par le chantre aimable des jardins (2), & qui fut la retraite d'un sage. Le cours & la limpidité des eaux, la fraîcheur & le silence des grottes, des fleurs éparées sur des terrains incultes, & l'aspect de quelques ruines accompagnées d'inscriptions en vers harmonieux & doux, y rappeloient ce que valent, dans le sein de l'amitié, la liberté, le repos & le temps.

Se pouvoit-il que les jours de M. Watelet continuassent jusqu'à leur terme d'être heureux & sereins? un événement imprévu troubla ce

(1) A Paris, chez Prault, Imprimeur du Roi, quai des Augustins, 1774.

(2) Tel est cher Watelet, mon cœur me le rappelle,
 Tel est le simple asyle, où, suspendant son cours,
 Pure comme tes mœurs, libre comme tes jours,
 En canaux ombragés la Seine se partage,
 Et visite en secret la retraite d'un sage.
 Ton art la seconda; non cet art imposteur,
 Des lieux qu'il croit orner hardi profana leur.
 Digne de voir, d'aimer, de sentir la nature,
 Tu traites sa beauté comme une Vierge pure
 Qui rougit d'être nue & craint les ornemens.

calme en le privant d'une grande partie de sa fortune. Le bon usage qu'il en avoit su faire rendit ses regrets légitimes & touchans. Les jeunes artistes dont il prévenoit les besoins, & les malheureux qu'il soulageoit, y perdirent au reste moins que lui. Ce fut sur la part qu'il s'étoit réservée qu'il fit le plus de retranchemens. L'estime publique ne l'abandonna point dans ce revers, des amis puissans lui donnèrent des preuves de leur zèle; un entr'autres, que ses bienfaits désigneront assez, lui prodigua toutes les consolations d'une ame affectueuse & tendre, auxquelles il joignit des secours qu'il est rare que les hommes de son rang donnent à ceux de l'état de M. Watelet.

C'est sur-tout dans les tempéramens foibles & sensibles que le chagrin appelle la souffrance à laquelle succèdent la langueur & le dépérissement. M. Watelet s'aperçut, dans ses dernières années, que le travail des lettres le fatiguoit beaucoup; il y substitua celui des arts. Tantôt il dessinoit; tantôt il gravoit à la manière de Rembrandt, dont il se flattoit d'avoir découvert le procédé, dont au moins il savoit rendre quelques effets. S'étant affoibli davantage, il se contenta de modeler en cire; plus foible encore, il parcouroit ses porte-feuilles, il conversoit avec de jeunes artistes dont le feu le ranimoit, & proportionnant toujours ces nuances de plaisir à l'état de ses forces, il ne cessa d'en goûter les charmes qu'au moment où ses sens refusèrent de lui en transmettre les impressions. Il s'éteignit ainsi d'une manière insensible au milieu de ces jouissances, & il expira sans douleur, en croyant s'endormir, le 12 Janvier 1786.

Sa mort fut aussi douce que sa vie avoit été tranquille. Tous ceux qui l'ont connu savent que sa modération étoit grande, mais on ne sait pas assez que cette modération fut moins un présent de la nature, dont il avoit reçu une ame très-active, que l'ouvrage d'une raison sévère qui en avoit de bonne heure réprimé les mouvemens. Cette surveillance s'appliqua successivement à toutes ses passions dont il redoutoit

les transports, & auxquelles il sembloit qu'il craignît de s'abandonner. Il s'étoit interdit tout projet de fortune, d'ambition & de gloire; aussi ne chercha-t-il dans l'étude que des plaisirs, & non des succès. Son amour-propre n'offensa jamais celui des autres; il ne troubla l'amitié par aucun sentiment inquiet. On aimoit à s'entretenir avec lui, parce qu'il savoit écouter, & sur-tout parce qu'en répandant un grand intérêt, il ne songeoit point à s'emparer des suffrages. Ses observations ne déplaisoient point, parce qu'il étoit indulgent & juste : toujours calme, jamais indifférent, quoiqu'il eût l'air de s'oublier lui-même, son plus grand bonheur étoit de croire que ses amis ne l'oublioient jamais, & ce caractère n'étoit point un masque dont il se couvrit. M. Watelet étoit le même dans tous les lieux & pour tous les hommes. Plus on le voyoit, plus on sentoît le prix de cette longue habitude de se vaincre qui mène infailliblement à la vertu, de cette constance dans les goûts, de cette simplicité dans les mœurs qu'expriment si bien les vers suivans, où il s'est peint lui-même, & par lesquels je terminerai cet éloge :

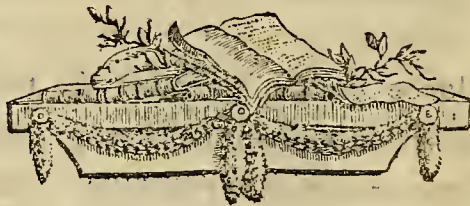
Consacrer dans l'obscurité

Ses loisirs à l'étude, à l'amitié sa vie;

Voilà les jours dignes d'envie;

Être chéri, vaut mieux qu'être vanté. (1)

(1) Essai sur les Jardins, pag. 151.



AVERTISSEMENT.

Nous mettons à la tête de ce volume des Beaux-Arts le prospectus général qui a été publié lorsque nous avons proposé une édition *in-4°* à trois colonnes & *in-8°* à deux colonnes, dont le public n'a point voulu; le prospectus *in-4°* à deux colonnes, de l'édition actuelle, & les avis particuliers que nous avons publiés à chaque livraison. Comme la plupart n'existent plus, nous avons eu nous-mêmes assez de peine à en rassembler un exemplaire, & les Souscripteurs nous en demandant tous les jours, nous renverrons désormais à ce volume les personnes qui en désireront. Il étoit nécessaire de conserver ce prospectus général, parce qu'il contient le plan de travail pour l'Encyclopédie méthodique & les prospectus de chacune des parties de l'Ouvrage. Les avis particuliers serviront à faire connoître, en tout temps, les mouvemens & les variations que les circonstances ont occasionnés dans cette grande machine.

Noms des Auteurs de la première édition de l'Encyclopédie, & du supplément.

M E S S I E U R S ,

A
DANSON.
ARNAUD.
BARBEU DUBOURG.
BARRAT.
BARTHÉS.
BEAUZÉE.
BEGUILLET.
BELLIN.
BERNOUILLY (J.).
BERTHOUD (FERD.).
BLONDEL.
BONNET.
BORDEU.
BOUCHAUD.
BOUCHER.
BOUCHER D'ARGIS.
BOUILLER.
BOUILLET.
BOULANGER.
BOURGELAT.
BUISSON.
CADET.
CARA.
CHABROL.
CHARPENTIER.
CHOQUET.
COURTEPÉE.
D'ABEES.
D'ALEMBERT.
D'ANVILLE.
D'ARGENVILLE.
DAUBENTON.
DAUBENTON DE MONTBART.
D'AUMONT.
D'AUTHVILLE.
DE BROSSES (le P.).
DE CAHUSAC.
DE CARBOIS.
DE CASTILLON.
DE CASTILLON (F.).
DE COMPTS.
DE CONDORCET.
D'HOLBAC (le Baron).
DE HALLER (le Baron).
DE LA CHAPELLE (l'Abbé).
DE LA CONDAMINE.
DE LA COUDRAYE (le Chev.).
DE LA FOSSE.
DE LA GRANGE.
DE JAUCOURT.
DE LAIRE.

DE LA LANDE.
DE LA MOTHE-COMFLANS.
DE LA ROSIERE.
DE LEYRE.
DE MAHIS.
DE MARGENCY.
DE MORVEAU.
DE PAW.
DE PRADES.
DE PUISIEUX.
DE RATTE.
DE SACY.
DE SAUVAGES (l'Abbé).
DESLANDES.
DESMAREST.
DE SULZER.
DE TRESSAN (le Comte).
DE TSCHOUCHY (le Baron).
DE VAUGONDY.
DE VIENNE.
DE VILLIERS.
DE VOLTAIRE.
D'HÉROUVILLE (le Comte).
DIDEROT.
DODART.
DOUCHET.
DOUET.
DUCLOS.
DUFOUR.
DU MARSAIS.
DUPIN.
DURAND.
EIDOUS.
ENGEL.
EULER.
FAIGUET.
FAVRE.
FORBONAIS.
FOURNIER.
GENSON.
GOUSSIER.
GRUMWAL.
GUENEAU.
HILL.
LA BASSÉE.
LA FOSSE.
LANDOIS.
LAURENT.
LAVIROTTE.
LE BLOND.
LE FÉVRE.

LE MONIER.
LENGLET DU FRESNOY (l'Abbé).
LE ROMAIN.
LE ROY.
LE ROY (J. B.)
LE ROY, Médecin.
LES LIBRAIRES ASSOCIÉS.
LIÉBAUT.
LONGCHAMP.
LOUIS.
MABILE.
MAGIMEL.
MAIRAN.
MALLET.
MALLET (l'Abbé).
MALOUIN.
MARET.
MARMONTEL.
MONDORGE.
MONNOYE.
MONTESQUIEU.
MONTIGNY.
MORAND.
MORELLET (l'Abbé).
NECKER.
PAPILLON.
PARIS DE MEYZIEU.
PENCHENIER.
PERINET D'ORVAL.
PERRONET.
PESSÉLIER.
PESTRÉ.
PICHARD.
PREVOST.
QUEFNAY.
RALLIER DES OURMES.
ROBINET.
ROGÉAU.
ROGER (l'Abbé).
ROMILLI.
ROUELLE.
ROUSSEAU (J. J.).
TARIN.
TOUSSAINT.
TURGOT.
TURPIN.
VANDENESSE.
VAUCANSON.
VENEL.
WATELET.
YVON.

D I E S

L' A U R E.

resemblances & des usages en particul

A la *Morale*, par la représentation, encore à titre de propriété & de jouissance louables, & enfin,

Aux *Institutions*, parce que la Po
sensibles en mettant sous les yeux les
tiennent à ces institutions & les alle
font propres.

PAR LA THÉORIE LA PRATIQUE,

Au moyen de l'enchaînement des pmprend :
 faire à l'Art.

Par les secours qu'elle tire des parties des sciences, telles que l'*Anatomie* qui lui fournit le choix des meilleurs moyens & de tous les Peintre l'*Ostéologie* & la *Myologie*. que peut employer l'Art.

Par les *Mathématiques* qui seules perfectionnement des ustensiles & des matières, les loix précises de la *Perspective* & la préparation de ces matières & la parfaite con-
dération. dition de ces matières & qu'on peut & qu'on doit faire

Par l'*Histoire* & la *Fable* où se trouvent ces choses.
les faits intéressans & le *Costume* des
peuples, ainsi que les allégories.

T A B L E A U

D E S P R I N C I P A L E S P A R T I E S

Q U I C O N S T I T U E N T

L' A R T D E L A P E I N T U R E.

Il faut considérer dans l'Art de la Peinture,
SON ORIGINE,

N A T U R E L L E.

L'origine naturelle de la Peinture a pour fondement un besoin & un penchant universel qui portent l'homme à exprimer ce qu'il sent, à désigner & à imiter. Ce besoin & ce penchant qui font partie de la nature de l'homme, lui rendent les Arts libéraux indispensables ; & ces Arts, au nombre desquels est la Peinture, deviennent des langages intellectuels attachés sur-tout aux plus nobles des institutions qui s'établissent dans les Sociétés, je veux dire, les systèmes de Religion ; d'Héroïsme & de Patriotisme.

H I S T O R I Q U E.

L'origine historique de la Peinture a pour base les monumens de l'antiquité ; mais ces monumens offrent peu de faits certains & ne remontent qu'à certaines époques : on trouve dans les plus anciens qui aient traités de l'histoire des Arts quelques circonstances & quelques détails qui intéressent la curiosité. Ils ne font aujourd'hui la plupart ni essentiellement nécessaires, ni infiniment utiles aux progrès des Artistes.

S O N U S A G E,

U T I L E

Aux *Sciences* & Institutions en général, par la représentation des objets dont elles s'occupent & des moyens qu'elles emploient.

A l'*Histoire*, par la représentation des faits, par la conservation fidèle des objets, des monumens, des ressemblances & des usages en particulier.

A la *Morale*, par la représentation des actions louables, & enfin,

Aux *Institutions*, parce que la Peinture les rend sensibles en mettant sous les yeux les faits qui appartiennent à ces institutions & les allégories qui leur sont propres.

U T I L E E T A G R É A B L E

Aux *Arts Libéraux*, par les rapports que la Peinture qui en fait partie a avec eux.

Aux *Arts Mécaniques*, en facilitant l'intelligence, l'exécution & l'imitation de tout ce qu'invente l'industrie humaine ; car l'Art de la Peinture est à cet égard une langue universelle.

A G R É A B L E,

Comme objet de délassement & de plaisir ; soit par la satisfaction particulière que font éprouver les productions de la Peinture dans les imitations qu'elle produit.

Soit à titre de monumens & d'ouvrages Patriotiques.

Soit encore à titre de propriété & de jouissance personnelle.

S A P E R F E C T I B I L I T É,

P A R L A T H É O R I E,

Au moyen de l'enchaînement des principes nécessaires à l'Art.

Par les secours qu'elle tire des parties de différentes sciences, telles que l'*Anatomie* qui démontre au Peintre l'*Ostéologie* & la *Myologie*.

Par les *Mathématiques* qui seules peuvent donner les loix précises de la *Perspective* & de la *Pondération*.

Par l'*Histoire* & la *Fable* où se trouvent consignées les faits intéressans & le *Costume* des tems & des peuples, ainsi que les allégories.

Au moyen des observations sur les formes des corps.

Leurs couleurs.

Les effets de la lumière.

Les effets des passions.

Les mouvemens apparens des corps animés.

Les accidens de toute espèce auxquels la nature visible est sujette.

P A R L A P R A T I Q U E,

Qui comprend :

L'exercice habituel de l'Art, d'où résulte la liberté & la facilité d'opérer.

Le Choix des meilleurs moyens & de tous les secours que peut employer l'Art.

Le Perfectionnement des ustensiles & des matières, de la préparation de ces matières & la parfaite connoissance de l'emploi qu'on peut & qu'on doit faire de toutes ces choses.

ENCYCLOPÉDIE

PAR ORDRE DE MATIÈRES,

O U

BIBLIOTHEQUE COMPLETE

DE TOUTES LES CONNOISSANCES HUMAINES.

La méthode des Dictionnaires, inconnue à l'antiquité, est d'une utilité qu'on ne peut contester ; ils sont faits pour être le dépôt des Sciences ; & l'Encyclopédie imaginée par MM. D'ALEMBERT & DIDEROT, achevée par eux & par leurs Associés, avec tant de succès, malgré ses défauts, en est un assez bon témoignage.

VOLTAIRE, Q. sur l'Encycl. p. 278, T. III, & Mélanges.

UNE édition de l'ENCYCLOPÉDIE, par ordre de matières, est sans doute une entreprise utile ; mais l'époque de son exécution est le moment qu'il faut saisir pour donner à ce grand ouvrage toute la perfection dont il est susceptible. Cette perfection consiste principalement dans l'ensemble & l'accord de ses différentes parties. Dans toutes les éditions de l'Encyclopédie, publiées jusqu'à ce jour, les matériaux qui la composent sont accumulés & confondus, & n'ont d'autre ordre que celui de l'alphabet. Les objets les plus disparates se touchent, se heurtent, & se succèdent brusquement. Les parties de cet ensemble sont brisées & rejetées à des distances éloignées. La chaîne en est par-tout interrompue : enfin il naît de ce mélange un désordre dans les choses & dans les idées, qui égare le lecteur, & qui ne lui laisse aucun fil pour se guider dans ce vaste labyrinthe.

Le projet d'une Encyclopédie universelle, raisonnée & méthodique, rangée par ordre de matières, de laquelle on feroit disparaître l'ordre alphabétique, quoique très-séduisant dans la spéculation, est cependant impraticable dans l'exécution, parce que l'Encyclopédie étant un dictionnaire, on ne peut pas tirer des traités didactiques de ce genre d'ouvrage, quelque parfaits qu'ils puissent être d'ailleurs : qu'on prenne, par exemple, le Dictionnaire de Chimie de M. Macquer (1), qui passe pour le meilleur ouvrage de ce genre ; celui qui entreprendroit d'en faire disparaître l'ordre alphabétique pour n'en composer

qu'un Traité de Chimie, n'en feroit qu'un ouvrage imparfait, parce que l'Auteur n'a point disposé & travaillé ses matériaux dans cette vue, ni pour cet objet : il en est de même de toutes les parties de l'Encyclopédie. On peut en tirer des Dictionnaires généraux & particuliers, les compléter, les corriger, leur donner toute la perfection dont ce genre d'ouvrage est susceptible ; mais on ne feroit que des ouvrages imparfaits, si l'on entreprenoit de faire de chacune des parties autant de Traités suivis, desquels on feroit disparaître l'ordre alphabétique.

Non seulement c'étoit une nécessité de ne faire de l'Encyclopédie que des Dictionnaires particuliers ; mais quand la raison de nécessité n'eût point existé, une Encyclopédie divisée par ordre de matières, dont chaque partie seroit un Traité suivi de science ou d'art, ne pourroit être qu'un ouvrage imparfait & très-dangereux à tenter. Dans ce dernier plan, il faudroit donc refaire une nouvelle *Histoire Naturelle*. Il faudroit de même refaire des ouvrages suivis sur tous les objets des connoissances humaines : mais n'avons-nous pas sur l'*Histoire Naturelle* le bel ouvrage de M. le Comte de Buffon, & une foule de livres excellens sur la Physique, la Jurisprudence, la Médecine, la Chirurgie, l'Anatomie, l'Art Militaire, la Théologie, &c. &c. ? & peut-on espérer de faire mieux en ce genre que ce qui est fait sur tous ces objets ? Supposons toutefois que ce projet fût praticable, quelle utilité réelle en résulteroit-il pour le public ? Il auroit un plus grand nombre de traités didactiques sur chaque science ; mais ces ouvrages ne pourroient point remplacer, même en leur supposant des tables bien faites, l'utilité, l'avantage, & la commodité des dictionnaires, qui, par le plan sur lequel ils sont exécutés dans cette nouvelle Encyclopédie, comme on le détaillera

(1) Et cependant M. Macquer, dans sa nouvelle édition, convient lui-même que son ouvrage n'est réellement point un Dictionnaire : la grande longueur de beaucoup d'articles le fait rentrer, en grande partie, dans la classe des Traités, dont les objets sont suivis & liés les uns aux autres.

plus bas, & par les tableaux d'analyse qui seront à leur tête, présenteront comme autant de Traités suivis & complets de chaque science ou art; de sorte qu'on a tout à la fois l'Encyclopédie par ordre de matières & par ordre alphabétique. Cette seule raison auroit suffi pour nous déterminer au parti que nous avons pris; mais elle n'est pas la seule qui devoit nous y engager. Nous avons, ainsi que nous le disions ci-dessus, une foule d'excellens traités didactiques sur toutes les parties des sciences & des arts; mais si l'on en excepte le dictionnaire de Chimie de M. Macquer, le répertoire universel de Jurisprudence de M. Guyot, &c., & quelques autres dictionnaires, en bien petit nombre, comme le dictionnaire du Commerce, celui de Médecine, dont les éditions manquent depuis plus de dix ans, nous n'avons point, dans notre langue de dictionnaires bien faits sur toutes les autres parties des connoissances humaines; & on pourra s'en convaincre en lisant la liste de ceux que nous offrons au public: car il ne faut pas compter une foule d'ouvrages qu'on a publiés dans ces derniers temps sous toutes sortes de formats, & auxquels on a donné le nom de dictionnaires portatifs (1); presque tous ne sont que des compilations modernes, extraites mot pour mot d'autres livres, faites sans plan, sans vue, sans méthode, par des écrivains obscurs & mercenaires, auxquels il est impossible de prendre aucune confiance, & que l'on ne peut regarder comme des ouvrages nationaux; & cependant le nombre de ces dictionnaires est si prodigieux, qu'on nous a proposé dernièrement un manuscrit intitulé: *Dictionnaire des Dictionnaires*, &c.

L'Encyclopédie étant un dictionnaire, on ne peut donc changer sa forme primitive; on ne peut que diviser ce dictionnaire universel en autant de *Dictionnaires Encyclopédiques* qu'il renferme de parties principales; & c'est l'objet qu'on se propose dans l'entreprise qu'on annonce. On s'est attaché à réduire ces dictionnaires au plus petit nombre possible, en groupant les objets qui ont entre eux une analogie sensible & qui peuvent s'éclairer, se soutenir, & s'expliquer par leur rapprochement.

Ainsi, ces dictionnaires particuliers formeront des tous séparés dont la collection composera l'ensemble de l'Encyclopédie.

Il est aisé de voir que la nouvelle Encyclopédie, arrangée de la manière que l'on vient de l'exposer, & distribuée en autant de dictionnaires que l'arbre des connoissances humaines a de branches essentielles & capitales, aura tous les avantages de l'ancienne Encyclopédie, sans en avoir les défauts. Elle formera le recueil le plus riche, le

plus vaste, le plus intéressant, le plus exact, le plus complet & le mieux suivi qu'on puisse désirer; puisqu'elle réunira avec ordre ce que renferment de connoissances réelles plusieurs milliers de volumes, sans en copier aucun, dont la recherche seroit pénible & souvent infructueuse, la lecture impossible & le prix énorme.

Le célèbre Bacon, qui a donné la première idée de cet ouvrage, ne se proposoit pas d'en faire un seul dictionnaire; il savoit que cette forme trop générale qui sépare ce qui devoit être joint, qui rapproche ce qui devoit être séparé, qui mêle les sciences les plus sublimes avec les métiers les plus médiocres, n'étoit point propre à son plan.

Supérieurs à Bacon & placés dans un siècle plus éclairé, MM. d'Alenbert & Diderot entreprirent ce qu'il n'avoit fait que projeter. Ces deux grands philosophes favoient bien que la nomenclature n'étoit convenable qu'aux seuls ouvrages qui ne traitent qu'une matière, comme cela a lieu dans cette édition; & ils n'ignoroient pas combien cette même nomenclature avoit d'inconvéniens pour un recueil qui embrassoit toutes les matières; mais croyant ne faire que dix volumes, ces inconvéniens leur parurent supportables. Malgré cela, il n'en sera pas moins vrai qu'un des plus beaux monumens de l'esprit humain est dû à leurs travaux; & bien loin de chercher à leur en enlever la gloire, on se propose de rendre ce monument plus durable, plus digne des regards de la postérité, en perfectionnant sa construction, complétant toutes ses parties, & donnant au tout une meilleure forme.

Pour donner au public une idée de ce qui reste à faire, si l'on veut porter ce grand ouvrage à sa perfection, nous allons citer le jugement que M. Diderot, principal éditeur, en a lui-même porté.

« L'imperfection de l'Encyclopédie a pris sa source dans un grand nombre de causes diverses. » On n'eut pas le temps d'être scrupuleux sur le choix des travailleurs. Parmi plusieurs hommes excellens, il y en eut de foibles, de médiocres, & de tout à fait mauvais; de là cette bigarrure dans l'ouvrage, où l'on trouve une ébauche d'écolier à côté d'un morceau de main de maître; une sottise voisine d'une chose sublime; une page écrite avec force, pureté, chaleur, jugement, raison, élégance, au verso d'une page pauvre, mesquine, plate, & misérable. Les uns travaillant sans honoraires, par pur attachement pour les éditeurs & par goût pour l'ouvrage, perdirent bientôt leur première ferveur; d'autres, mal récompensés, nous en donnèrent, comme on dit, pour notre argent; ... il y en eut qui remirent toute leur besogne à des espèces de *taraires* qui s'en chargèrent pour la moitié du prix qu'ils avoient reçu. Les articles communs à différentes matières ne furent point

(1) Nous en exceptons le Dictionnaire géographique de Voigien, le Dictionnaire historique de l'Advocat, & quelques autres qui sont véritablement des ouvrages estimables.

» faits, précisément parce qu'ils devoient l'être par
 » plusieurs; on se les renvoyoit l'un à l'autre.
 » L'art de faire des renvois suppose un jugement
 » bien précis... L'on négligea de remplir les ren-
 » vois qui appartenoient à la partie même dont
 » on étoit chargé.... On trouve souvent une
 » réfutation à l'endroit où l'on alloit chercher
 » une preuve.... Il n'y eut aucune correspon-
 » dance rigoureuse entre le discours & les fi-
 » gures, &c. »

Nous sommes bien éloignés d'adopter en entier ce jugement un peu rigoureux, sur un ouvrage dont M. Diderot pouvoit se croire en droit de faire les honneurs; car si l'Encyclopédie, considérée dans chacune de ses parties séparées, est très-incomplète, il n'est pas moins vrai qu'elle

renferme une multitude d'articles excellens, faits de main de maître, auxquels il faut bien se garder de toucher. Il y a même des parties presque entières, comme les Mathématiques, la Littérature, les Arts & Métiers mécaniques, qui sont plus complètes dans l'Encyclopédie que dans aucun autre ouvrage; & on ne doit jamais perdre de vue, en corrigeant & en complétant ce dictionnaire, en lui procurant les degrés de perfection qui lui manquent, qu'il a été composé en grande partie par les hommes les plus célèbres de notre nation, & que dans son état d'imperfection, il est encore, on le répète, un des plus beaux momumens que les hommes, dans aucun temps, aient jamais élevé à la gloire des lettres, des sciences, & des arts.

*PLAN DE TRAVAIL POUR L'ENCYCLOPÉDIE MÉTHODIQUE,
 adopté par MM. les Auteurs & Rédacteurs de cette édition.*

QUOIQUEL y ait aujourd'hui plus de vingt mille exemplaires de l'Encyclopédie répandus chez les nations civilisées, par les éditions qui ont été faites à Paris, à Genève, à Lucques, Florence, Lyon, Yverdum, Lausanne; cependant, comme un dictionnaire complet & universel des sciences, des arts, & des métiers sera nécessaire dans tous les temps, on ne peut douter qu'une édition de l'Encyclopédie, rangée par ordre de matières, augmentée, corrigée, & perfectionnée dans toutes ses parties, ne doive avoir du succès & mériter l'approbation & l'accueil de l'Europe éclairée. Mais le succès de cette nouvelle entreprise ne peut dépendre que de la perfection réelle de chacune des parties. Pour y parvenir & bien connoître le travail que chacun des gens de lettres qui se sont chargés de la révision d'une partie avoit à faire, on a cru nécessaire de s'assurer de l'état véritable de tous les articles qui composent chacune des parties de ce grand ouvrage. En conséquence, on a pris deux Encyclopédies *in-folio*, & deux exemplaires des supplémens, on a fait couper tous les articles, & en réunissant ceux qui ont rapport au même objet, on a formé un nombre de parties principales; chacune de ces grandes parties forme un dictionnaire séparé, qui, n'étant point confondu avec les autres, permet que l'homme de lettres, le savant chargé de la rédaction, juge de l'imperfection de la nomenclature & des défauts de chacun des articles qui le composent; il n'est point obligé de lire vingt-un volumes *in-folio*, il n'est point accablé sous le poids de la masse entière. Pour éviter le défaut d'ordre & de concert qui a régné dans la première édition de l'Encyclopédie, il étoit aussi nécessaire que les nouveaux rédacteurs s'étendissent & travaillassent sur un plan commun.

La première & la principale attention de chaque auteur a été de circoncrire son objet, de bien connoître les limites dans lesquelles il a dû se renfermer, & de dresser le plan de la science ou de l'art dont il s'est chargé; sans cette attention, il se seroit exposé à comprendre dans son travail des objets qui doivent être traités par d'autres coopérateurs, & à faire nombre de doubles emplois. Le dictionnaire de Physique, par exemple, ne contiendra que les articles qui appartiennent directement à la Physique, parce que tous les autres articles qui ont avec la Physique un rapport plus ou moins éloigné, se trouveront dans les dictionnaires des sciences auxquels ils appartiennent directement, & qui feront eux-mêmes partie de l'Encyclopédie par ordre de matière. Ainsi, le dictionnaire de Physique ne contiendra aucune notion élémentaire de Mathématiques, d'Astronomie, aucun terme de Chimie, d'Anatomie, de Physique céleste, puisque chacun de ces objets sera traité séparément dans les parties de Mathématiques, de Chimie, d'Anatomie, &c.

Il n'y a que des hommes très-instruits qui puissent parfaitement connoître les limites de la science dans lesquelles ils doivent se renfermer. Ces limites ont été quelquefois difficiles à saisir, parce qu'il y a des connoissances, comme celles des sciences économiques, qui embrassent tout ce que l'on veut, & dont le circuit n'a jamais été bien déterminé: il a fallu nécessairement fixer ces limites dans cette nouvelle édition, pour ne rien confondre, ne pas se répéter; & ces opérations préliminaires, qui ont été arrêtées avec les auteurs, font connoître qu'il étoit nécessaire qu'ils s'accordassent & s'entendissent pour mettre, dans tout le cours de cet ouvrage, de l'unité, de l'ordre,

& de l'harmonie dans l'exécution des différentes parties de cette grande entreprise.

Quelques détails sur les objets qui pouvoient être communs à plusieurs sciences, feront voir combien il étoit nécessaire que les rédacteurs s'entendissent, & sur les choses, & sur les noms, & sur les mots, afin d'éviter les doubles emplois & les répétitions.

La Minéralogie, par exemple, qui traite des productions du règne minéral, est bien distincte de la science qui traite du règne végétal & du règne animal; cependant la plupart des objets de la Minéralogie sont communs avec la Métallurgie, la Chimie, la Matière médicale; un dictionnaire de Minéralogie, qui ne feroit pas partie de l'Encyclopédie méthodique, devoit embrasser tous ces objets; mais comme on traitera particulièrement de la Chimie, de la Métallurgie, &c., dans les dictionnaires particuliers, qui font eux-mêmes partie de l'Encyclopédie par ordre de matières, on n'auroit pu en parler dans le dictionnaire Minéralogique, sans se répéter. Il étoit donc bien nécessaire de connoître exactement les limites dans lesquelles la Minéralogie doit être renfermée. La Chimie ne traite des minéraux, que pour connoître la nature de leurs parties intégrantes; on emploie, pour y parvenir, les dissolvans les plus actifs, le feu, les acides. Le Minéralogiste ne considère les métaux que dans leur état naturel; il les juge, les compare sur leurs rapports extérieurs; il cherche leur origine dans le sein de la terre; il observe leur accroissement, leur dépérissement. Un dictionnaire de Minéralogie, faisant partie de l'Encyclopédie méthodique, ne doit donc comprendre que les noms & les dénominations qui désignent les minéraux dans leur état naturel.

Le métallurgiste diffère du minéralogiste, en ce qu'il n'a en vue que les métaux & les demi-métaux. Son travail s'étend sur toutes les mines métalliques; il observe leurs indices sur la surface de la terre; il suit leurs veines, leurs filons dans toutes leurs directions. Un laboratoire de Chimie suffit pour la Docimastie, qui est l'art d'essayer les mines en petit; le Métallurgiste travaille sur les grandes masses, &c. Son laboratoire, ce sont les volcans, les montagnes, les antres profonds, les entrailles de la terre, le fond des vastes mers, en un mot, la surface du globe.

Il en est de même de la matière médicale, qui comprend la description des drogues employées par les médecins. Le minéralogiste doit donner les noms des drogues simples tirées du règne minéral, mais il ne faut pas qu'elles y soient décrites relativement au choix que les apothicaires en font pour la Pharmacie.

Un des défauts de l'ancienne Encyclopédie est dans l'imperfection de la nomenclature; on n'y trouve presque jamais ce qu'on y cherche; il y a des sciences où elle est imparfaite de plus des trois

quarts; comme la Marine, &c. Il a donc fallu que chaque coopérateur comprit dans son plan de travail la nomenclature la plus exacte de tous les mots qu'il doit traiter. On y est parvenu, en cherchant dans les ouvrages originaux, qui ont été publiés sur la science que traite chaque rédacteur, tous les mots qui ont pu échapper aux premiers auteurs de l'Encyclopédie.

Une autre attention, non moins importante que la précédente, concerne les mots communs à plusieurs sciences & arts, & qui sont tout à la fois du domaine, soit du géomètre, soit du physicien, soit du naturaliste & du chimiste. L'article *Air*, par exemple, sera également traité par le chimiste, le physicien, le médecin; tous doivent en parler, mais tous doivent le faire différemment, & sans se répéter. Le chimiste parlera de la décomposition de l'air & de ses différentes espèces. Le physicien l'envisagera comme élément, & parlera des différentes expériences auxquelles on le soumet; il doit le considérer comme un des grands moyens que la nature emploie, soit comme ressort de la végétation, soit comme une des principales causes des météores & des vents; le médecin considérera plus particulièrement l'air, par rapport à sa salubrité, à son action sur le corps humain, à sa quantité dans les alimens.

Non seulement on s'est attaché particulièrement à compléter la nomenclature de chaque partie; mais afin de ne laisser échapper aucun des mots communs ou équivoques, on a d'abord dressé une table exacte de ces derniers mots, extraite de l'Encyclopédie, de son supplément, des Questions sur l'Encyclopédie, où il y en a un grand nombre, & de la table de ces noms, insérée dans le trentième volume du grand Vocabulaire, dont la liste des mots est beaucoup plus considérable que celle d'aucun dictionnaire; & on a communiqué aux auteurs de l'Encyclopédie méthodique cette table des mots communs & équivoques, afin que chacun d'eux connût d'abord ceux qui étoient de son objet & de son plan. Avec toutes ces attentions, nous ne croyons pas qu'aucun mot de la langue puisse échapper dans cette Encyclopédie.

Dans cette nouvelle édition on évitera le seul reproche, peut-être fondé, qu'on a pu faire jusqu'à présent aux dictionnaires. On les regarde comme des ouvrages superficiels, qui sont plus faits pour être consultés, que pour être étudiés. Ce reproche est fondé en général, mais non pas pour tous les dictionnaires. Nous en pourrions citer plusieurs, qui sont des traités complets de la science qu'ils embrassent, & c'est ce qu'on se propose dans cette nouvelle édition de l'Encyclopédie. Chaque dictionnaire sera complet dans son genre, & comprendra tout ce qu'il y a de vrai, d'utile, de réel dans la science ou l'art qu'il a pour objet. Dans l'ancienne Encyclopédie on n'a pas donné assez d'étendue aux articles de toutes les connoissances utiles, & on en a donné beaucoup trop

aux planches. Ceux qui ont lu ce grand ouvrage, savent qu'il arrive souvent que l'on ne trouve pas ce que l'on y cherche. Non seulement la nomenclature y est imparfaite, mais il y a des milliers d'articles de peu d'utilité, qui font d'une longueur démesurée, & une infinité d'autres très-utiles, sur lesquels on trouve à peine quelques lignes. Il eût été très-utile de travailler à de nouveaux dictionnaires, si chacun d'eux ne devoit pas l'emporter sur ceux que nous possédons. Leur étendue doit donc être déterminée sur leur utilité, sur l'état actuel de la science, & sur les progrès qu'elle a faits.

Quant à la manière de traiter chaque article, on ne pouvoit rien prescrire en particulier sur cet objet : mais la table générale de tous les objets que chaque dictionnaire doit embrasser, étant dressée, il étoit facile de distinguer dans cette table les mots principaux de l'art & de la science, les rapports & l'analogie qu'ils ont entre eux : c'est par ce travail préliminaire, auquel chacun des rédacteurs s'est assujéti, qu'ils ont pu connoître, sans se tromper, les mots qui n'exigent qu'une simple définition, & ceux qui étant, pour ainsi dire, la clef de l'art ou de la science, doivent être traités avec l'étendue convenable, puisqu'une foule de mots leur sont subordonnés.

Aux articles, par exemple, de la Minéralogie, les mots, *suc lapidifique*, *concrétion*, *minéralisation*, &c., sont les principaux de cette science ; il faut donc les traiter avec une certaine étendue, & donner un précis des opinions des meilleurs auteurs sur chacune des opérations de la nature. Il en est de même, en Chimie, des mots *métaux*, *métallisation*, *acides*, &c.

Chaque traité contiendra des définitions claires, nettes, & précises de tous les termes de la science ou de l'art ; une exposition très-succincte des différens systèmes ; & à l'article qui indiquera la science qu'on traite, on donnera une idée générale des principaux objets de cette science, on y fera mention des meilleurs auteurs, & on fera l'histoire abrégée de la science, afin de faire connoître les progrès successifs qu'elle a faits. Le grand art, dans une pareille entreprise, est d'être concis, ferré, de dire beaucoup en peu de mots, d'éviter les répétitions, les superfluités. Le style, en général, doit être simple, clair, & toujours relatif au sujet. Chaque chose doit avoir son coloris, & l'on conçoit que la Littérature exige un autre ton que la Marine ou l'Art Militaire.

Chacun de ces dictionnaires sera précédé de discours préliminaires, lesquels seront suivis de tableaux d'analyses, qui indiqueront l'ordre encyclopédique de tous les mots de chaque dictionnaire. M. d'Alembert a fait voir, dans le discours qui est à la tête de la première édition de l'Encyclopédie, en quoi consistoit l'ordre encyclopédique, & de quelle manière il pouvoit s'allier avec l'ordre alphabétique ; mais s'il a prouvé que cette liaison fût possible pour un dictionnaire qui

renferme, *pêle-mêle*, toutes les connoissances humaines, combien n'est-il pas plus facile de la réaliser dans des dictionnaires qui chacun n'embrassent qu'un seul objet ; & qui, étant précédés de tableaux analytiques, dans lesquels l'ordre des mots & des choses est indiqué, rendent l'usage de ces dictionnaires aussi commode que s'ils étoient des traités suivis & particuliers de chaque science ou art ? La division que nous avons adoptée ne nuit donc pas à l'ordre encyclopédique. Dans la première édition de l'Encyclopédie, on a employé trois moyens pour concilier l'ordre alphabétique avec l'ordre encyclopédique ; le système figuré qui est à la tête de l'ouvrage ; la science à laquelle chaque article se rapporte, & la manière dont l'article a été traité, en mettant d'ordinaire à chaque mot le nom de la science ou de l'art dont il dépend. Dans l'édition actuelle, on n'a employé qu'un seul moyen, mais beaucoup plus simple, plus naturel ; c'est de mettre à la tête de chaque dictionnaire l'ordre dans lequel les mots doivent être lus, comme si chaque dictionnaire n'étoit qu'un traité didactique. Par ce moyen, le lecteur voit, pour ainsi dire, d'un seul coup-d'œil le tableau de chaque science, & la liaison de tous les mots qui y ont rapport, ou plutôt de toutes les idées qui en sont les élémens.

L'art des renvois suppose un esprit juste & méthodique ; mais il faut bien prendre garde de ne pas trop les multiplier. Ils deviennent presque inutiles pour plusieurs dictionnaires dans cette nouvelle édition, puisqu'on mettra à la tête de chaque ouvrage le tableau, ou l'ordre dans lequel on doit lire les principaux articles de chaque dictionnaire, comme si c'étoient des traités suivis. Ainsi, le lecteur, en parcourant ce tableau, verra d'un seul coup-d'œil & sans être obligé de recourir à des renvois toujours incommodes, qu'en Physique, par exemple, après le mot *mouvement*, on doit lire les mots *vitesse* (1), *puissance*, *force*, *force d'inertie*, *force motrice*, *force morte*, *force vive*, *force projectile*, *lois de la nature*, *lois du mouvement*, *choc des corps*, *communication du mouvement*, &c. De sorte que le renvoi ne devient nécessaire, que quand le mot n'est pas désigné dans le tableau. Dans tous les cas, si on l'indique, on sera exact à l'y placer. L'ancienne Encyclopédie fourmille d'omissions à cet égard.

Une autre attention qu'auront les rédacteurs, c'est de ne renvoyer qu'à l'ouvrage même, & non à d'autres ; une Encyclopédie devant essentiellement, & par sa nature, contenir le système entier.

(1) Si on recherchoit ces mots dans l'ancienne Encyclopédie, on seroit obligé d'ouvrir tous les volumes *in-folio* : ces manières étant réunies, le lecteur n'est obligé de recourir qu'au volume qui les renferme, & cet exemple fait sentir d'une manière bien convaincante l'utilité & la commodité d'une Encyclopédie par ordre de matières.

des connoissances humaines, & tous les mots des sciences dans leurs diverses parties.

L'indication des figures, & leur correspondance avec le discours sera toujours exacte & rigoureuse. Presque toutes les planches de la première Encyclopédie n'ont aucun rapport au discours. On aura aussi la plus grande attention à distinguer, par un signe, les articles corrigés, & les articles nouveaux par un double signe; ou de mettre les noms à la fin des articles d'une certaine conséquence.

Les rédacteurs auront sans cesse sous les yeux la table de l'Encyclopédie, par M. Mouchon, deux volumes *in-folio*. Cette table, très-bien faite, indique les articles qui servent de supplément les uns aux autres; elle réunit les observations, les corrections qui ont rapport à un même article; objet important pour cette nouvelle édition, où tout sera refondu, rapproché, & mis à sa place.

On peut juger par cette table, de l'imperfection où avoit été laissée la nomenclature dans la première édition de l'Encyclopédie. Elle peut encore servir à relever les erreurs qui ont pu se glisser dans le dépeçement de tous les articles de l'Encyclopédie & de son supplément, dont plusieurs personnes ont été chargées, & dont le travail a duré près d'une année.

Cette table ne se borne pas à ces seuls objets d'utilité. Si l'Encyclopédie renferme des contradictions, elle les fait connoître; elle présente les termes scientifiques des arts & des sciences sous leur terme vulgaire; elle fournit encore un moyen très-facile de tirer de l'Encyclopédie, sur chaque matière de sciences & d'arts, des traités aussi complets que la nature de cet ouvrage peut le permettre.

Ces deux premières parties sont de M. Pankoucke.

DIVISION DE L'ENCYCLOPÉDIE MÉTHODIQUE.

[I]. *DICTIONNAIRE DE MATHÉMATIQUES*;
par M. l'Abbé BOSSUT, de l'Académie royale des Sciences; & quant à la
partie Astronomique, par M. DE LA LANDE, de la même Académie, deux
volumes *in-4°*. ou quatre volumes *in-8°*. (1)

LA partie Mathématique de l'Encyclopédie est regardée universellement comme l'une des meilleures de ce grand Ouvrage. On fait que M. d'Alembert en a composé ou revu la plupart des articles. Ce grand Géomètre, admiré dans toute l'Europe par la multitude & l'importance des découvertes dont il a enrichi les Mathématiques, & par son vaste génie qui embrasse tous les objets, s'est livré sans réserve, pendant plusieurs années, à ce travail pénible, principalement aux articles qui regardent les Mathématiques transcendentes. Toutes les grandes découvertes qui se sont faites dans la Géométrie, dans la Dynamique, dans l'Astronomie physique, &c., y sont rapportées, analysées, développées; & presque toujours l'auteur y joint des vues nouvelles & profondes.

Mais comme les Mathématiques sont cultivées avec une ardeur qui augmente tous les jours, elles ont fait des progrès considérables, sur-tout quant à la partie analytique, depuis que la première édition de l'Encyclopédie a paru. Il falloit donc faire connoître ces progrès. M. le Marquis de Condorcet, l'un des plus profonds analystes & des

plus beaux génies de ce siècle, a fourni plusieurs morceaux excellents, déjà imprimés dans les suppléments à l'ancienne Encyclopédie.

Dans le nouveau Dictionnaire que nous nous proposons de publier, nous conserverons les articles de M. d'Alembert & de M. le Marquis de Condorcet. La santé & les diverses occupations de M. d'Alembert ne lui permettent pas de partager notre travail; mais du moins il a promis de nous remettre différens additions qu'il a faites, il y a long-temps, à plusieurs de ses articles de Mathématiques, & qu'il avoit destinées aux futures éditions de l'Encyclopédie: par ce moyen, il aura part encore à l'édition du Dictionnaire que nous annonçons. M. le Marquis de Condorcet se charge non seulement de revoir les articles qu'il a déjà donnés, mais il nous en fait espérer de nouveaux que nous imprimerons avec reconnaissance. Nous ajouterons les choses qui nous paroîtront nécessaires pour compléter la partie des Mathématiques transcendentes; & pour rendre cet Ouvrage d'une utilité plus générale, nous referons presque entièrement la partie des Mathématiques élémentaires, dont M. d'Alembert ne s'étoit point chargé dans l'ancienne Encyclopédie, & à laquelle on n'avoit pas donné tous les soins qu'elle mérite, pour la clarté, la méthode, & la précision.

Tel est donc le plan que nous tâcherons de remplir,

(1) Chacun de ces volumes *in-4°*. comprend un volume *in-folio*. de discours, de 200 feuilles, du caractère de la première édition de l'Encyclopédie.

plir, soit au moyen des sources que nous venons d'indiquer, soit par notre propre travail.

1°. On s'attachera scrupuleusement à former une nomenclature complète de tous les termes qui appartiennent aux différentes branches des Mathématiques.

2°. On fera une révision très-exacte de tous les articles de l'ancienne Encyclopédie & des supplémens ; on complètera ou on refera entièrement à neuf ceux de ces articles qui en auront besoin.

3°. Nous traiterons, avec le plus grand soin, tous les objets de curiosité ou d'utilité, comme, par exemple, le calcul des probabilités dans les jeux de hasard, les machines hydrauliques, les canaux de navigation, &c.

4°. Nous mettrons à la tête du dictionnaire un discours qui contiendra l'Histoire abrégée des Mathématiques, depuis leur origine jusqu'à nos jours. Ce discours, qui fera connoître ce qu'on doit aux grands Hommes qui ont élevé l'édifice des Sciences, pourra intéresser les Mathématiciens, & en général tous les lecteurs qui aiment à observer la marche & les progrès de l'esprit humain.

5°. Nous joindrons au discours précédent une table ordinale des articles, dans laquelle nous tâcherons d'indiquer, autant qu'il sera possible, l'ordre suivant lequel les articles du dictionnaire doivent être lus pour être bien entendus, & pour former un corps méthodique de doctrine.

A S T R O N O M I E.

L'ASTRONOMIE, qui est aujourd'hui si cultivée, si recherché, si utile, doit occuper une place considérable dans le Dictionnaire de Mathématiques.

M. d'Alembert l'avoit fait entrer dans l'Encyclopédie ; mais ce grand Géomètre ayant une partie immense à faire dans ce grand Ouvrage, n'avoit pu se livrer aux explications ni aux détails de l'histoire & de la pratique de l'Astronomie, des méthodes ingénieuses, & des applications curieuses de cette belle Science.

Lorsqu'on fit les supplémens, M. d'Alembert désira lui-même qu'un Astronome de profession, tel que M. de la Lande, qui venoit de donner un Traité complet d'Astronomie en 3 volumes

in-4°, se chargeât de cette branche. Aussi les supplémens contiennent-ils un grand nombre d'articles, dont quelques-uns sont assez étendus ; par exemple, la manière de calculer les éclipses & de trouver l'orbite d'une comète, &c.

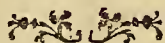
Quand on a voulu réunir les articles anciens avec ceux des supplémens, il s'est trouvé 350 pages *in-folio* d'Astronomie. Mais il eût été impossible de conserver les articles sous cette forme, le rapprochement rendoit trop sensible le défaut de cohérence qu'il y a nécessairement entre des articles faits par deux Auteurs, dans des temps fort éloignés & sur des plans fort différens. M. de la Lande a donc été obligé de refondre, pour ainsi dire, la partie astronomique. Trente ans d'exercice dans toutes les branches de l'Astronomie ancienne & moderne, le mettoient dans le cas de ne rien oublier, & de choisir toujours les méthodes réellement utiles, parmi celles qui ne sont que curieuses ; de faire connoître les résultats les plus certains des observations les plus récentes, enfin d'assigner à chaque chose le degré de certitude ou de probabilité qui lui convient. L'habitude de professer lui a fourni le moyen d'être très-clair, de prendre les routes les plus simples & les plus faciles à saisir pour le commun des lecteurs.

Le mot *Astronomie* contiendra l'ensemble & le tableau de toute la science, fait de manière que tous les termes qui sont en petites capitales, sont eux-mêmes les articles qu'il faut chercher dans le dictionnaire, pour suivre tous les détails de l'Astronomie, & en faire un cours complet.

Enfin l'on trouvera dans les principaux articles, 1°. l'histoire des grandes découvertes de l'Astronomie suivant la marche même des inventeurs ; 2°. une idée claire des méthodes qui ont servi ou qui servent encore à déterminer exactement les circonstances des mouvemens célestes ; 3°. les derniers résultats de toutes les recherches qui, depuis un siècle, ont étendu ou perfectionné les connoissances des Savans en Astronomie.

M. de la Lande s'est chargé aussi des applications de l'Astronomie à la Gnomonique, à la Géographie, à la Navigation.

Quant aux calculs des attractions célestes qui ont produit tant de volumes de nos plus savans géomètres, on ne pouvoit ici que donner une idée des méthodes, & en faire connoître les résultats, & M. l'Abbé Bossut s'en est chargé.



[II,] *DICTIONNAIRE DE PHYSIQUE*; par M. MONGE,
Professeur de Physique à Mezières, & de l'Académie Royale des Sciences,
un volume in-4°.

L n'y a pas de Science, si l'on en excepte la Chimie, qui ait fait plus de progrès que la *Physique* depuis l'édition de l'Encyclopédie, peut-être parce que les efforts des Savans ayant été jusqu'alors dirigés vers les Mathématiques, cette Science étoit, pour ainsi dire, restée dans son berceau, & que par conséquent ses progrès étoient plus faciles; peut-être aussi parce qu'une part les Physiciens se sont trouvés aidés des secours d'un plus grand nombre de coopérateurs, & que de l'autre ils ont su mettre à profit les nouvelles découvertes de la Chimie & les procédés des Arts.

La *Physique* a pour objet les propriétés des corps; parmi ces propriétés, les unes conviennent à toutes les particules de la matière, & les affectent toutes de la même manière; de cet ordre sont l'étendue, l'impenétrabilité, la mobilité, l'inertie, la pesanteur . . . &c. : les autres ne conviennent aux différens corps qu'en tant qu'ils sont composés d'une certaine manière des premiers élémens, quelles que soient les substances auxquelles on puisse donner cette dénomination. De là suit la division naturelle de cette Science en *Physique générale* & en *Physique particulière*.

La *Physique générale* est encore dans le même état où elle étoit à l'époque de la première édition du dictionnaire Encyclopédique : les effets des propriétés générales des corps étant d'ailleurs de nature à être soumis au calcul, et les articles de l'Encyclopédie qui ont rapport à ces propriétés, ayant été ou entièrement rédigés ou revus par M. d'Alembert, nous ne pouvons mieux faire que de conserver tous les morceaux dont ce grand géomètre a enrichi cet Ouvrage; nous nous permettrons néanmoins les additions que comporte l'histoire de la Science, & nous rapporterons les opinions de quelques Philosophes modernes sur les affections générales de la matière.

Les propriétés particulières des corps résultent des propriétés & de l'arrangement respectif des élémens qui entrent dans leur composition; la *Physique particulière* doit donc commencer par traiter des premiers élémens. Mais le *Feu*, l'*Eau*, l'*Air*, & la *Terre* doivent-ils être regardés rigoureusement comme tels, & les principes des corps peuvent-ils être réduits à un nombre aussi petit?

On savoit depuis long-temps que le *Feu* est le principe ou la cause de la fluidité de tous les corps; mais les découvertes qu'on vient de faire en Physique, semblent prouver que ce fluide très-rare, le seul de tous les corps de la pesanteur

duquel nous ne soyons pas assurés, en est en même temps le plus actif, qu'il exerce sur toutes les matières du globe une action à laquelle rien ne résiste, qu'il se combine avec toutes, qu'il peut les dissoudre toutes, & qu'à mesure qu'il s'unit à elles en plus grande quantité, il leur communique plus éminemment les propriétés, & principalement la fluidité, un ressort plus grand, une densité & une pesanteur spécifique moindres. Les corps dans la composition desquels entre en plus grande quantité la matière du feu, semblent donc devoir être les plus fluides, les plus élastiques, les plus rares, & les plus volatils. Notre fonction nous imposant la loi de rapporter les opinions des différens Physiciens, les nôtres mêmes, lorsque nous en aurons de particulières, avec la plus grande impartialité, nous ne pourrions nous dispenser de traiter tout ce qui peut être relatif à cet objet, conformément à ces nouvelles vues; ainsi, les articles *Feu*, *Flamme*, *Chaleur*, *Froid*, *Fluides élastiques*, *Thermomètre*, &c. seront entièrement refaits.

L'*Eau*, privée jusqu'à un certain point de la matière du feu, se transforme en un corps solide & dur, qui ne peut reprendre sa liquidité que lentement, & en absorbant une énorme quantité de feu; elle peut se dissoudre en entier dans le fluide igné, changer une seconde fois de forme, & devenir un fluide élastique & rare; elle exerce la plus grande action sur la plupart des substances, & principalement sur les fluides élastiques; elle dissout les uns, & se dissout complètement dans les autres, & elle présente dans ces différentes combinaisons les phénomènes analogues à ceux qu'on observe ordinairement dans toutes les dissolutions. C'est à ces propriétés de l'*Eau*, dont quelques-unes n'avoient pas même été remarquées, que sont dus tous les météores aqueux. Nous sommes aussi certains aujourd'hui de la cause de la correspondance entre les variations du baromètre & les changemens de constitution de l'atmosphère, que nous sommes assurés de la pesanteur de l'air. Comme ces observations sont neuves, il est nécessaire que dans notre Dictionnaire les articles suivans, *Eau*, *Glace*, *Congélation*, *Ebullition*, *Evaporation*, *Fumée*, *Machine à feu*, *Météores aqueux*, *Pluie*, *Brouillard*, *Rosée*, *Neige*, *Frimas* . . . &c., soient traités d'une manière absolument nouvelle.

L'*Eau* entre tous les jours comme principe constituant dans la composition des corps organisés, & ne peut sortir de cette combinaison que

pat des moyens incapables de la rendre tout entière à la circulation. De là suit une diminution lente & continuelle dans le volume des eaux, & leur retraite de dessus la surface du globe. Cette idée que nous devons à un philosophe dont nous craindrions, en le nommant, d'offenser la modestie, sera développée aux articles *Eau*, *Organisme*, &c. . . .

Les expériences multipliées & nouvelles que l'on a faites sur une multitude de fluides aëri-formes, dont on ne soupçonnoit pas même l'existence, portent à croire que ces substances ne sont point simples, & que l'*Air* ne peut être regardé comme un élément proprement dit. Comme pesant & constituant l'atmosphère, ce fluide s'oppose à la dilatation des corps, au dégagement des gaz, à l'expansion des vapeurs; comme élastique, il est le milieu des sons: une compression plus grande diminue son volume, une plus grande chaleur augmente son ressort; ses molécules ont des propriétés qu'on pourroit appeler chimiques, & qui cependant doivent trouver place dans un dictionnaire de Physique. Il dissout l'eau dans certaines circonstances, il l'abandonne dans d'autres; il se combine avec la matière de la chaleur, & transmet celle de la lumière: pris dans un certain état de pureté, il est nécessaire à la combustion, il entretient la vie des animaux, il est la cause de la chaleur de ceux qui le respirent, &c. Quelques-unes de ces vues sont nouvelles, & nous obligeront à faire des changemens aux articles *Air*, *Atmosphère*, *Baromètre*, &c., & à refaire à neuf ceux-ci, *Eprouvette*, &c.

Nous traiterons de la nature de la lumière considérée en elle-même, de l'action qu'elle exerce sur les différens corps, de celle qu'elle

éprouve de la part des différens milieux, de son mouvement & de son influence sur les végétaux. Nous exposerons les phénomènes de la vision, les effets qui tiennent à la nature propre de l'organe de la vue, & qui sont indépendans de celle du fluide lumineux; enfin nous établirons les principes de la *Perspective aérienne*, matière dont on s'est peut-être occupé, mais sur laquelle on n'a presque rien écrit.

On attribue ordinairement les phénomènes de l'*Aimant* à l'action d'un fluide capable de communiquer du mouvement sans en perdre, & de se diviser sans s'affaiblir. Nous examinerons les preuves qu'on a coutume d'employer en faveur de cette opinion, & nous ajouterons à tout ce qui se trouve dans l'ancienne Encyclopédie, les nouvelles observations sur les variations diurnes de l'aiguille aimantée, & sur la correspondance de ce dernier phénomène avec l'Aurore boréale.

Nous détaillerons enfin tous les phénomènes de l'*Électricité* & les différens systèmes qu'on a imaginés jusqu'ici pour les expliquer.

Le Dictionnaire raisonné de Physique que M. Briffon, de l'Académie Royale des Sciences, vient de publier, & qui, étant destiné à être vendu séparément, a dû contenir beaucoup de choses qui ne doivent pas entrer dans notre plan, en contient une multitude d'autres très-intéressantes, dont nous nous empresserons de profiter.

Nous mettrons à la tête du dictionnaire un discours qui contiendra l'histoire des découvertes qu'on a successivement faites en Physique, & des différens systèmes qu'elles ont fait naître; enfin nous exposerons l'ordre suivant lequel il conviendra de lire les articles principaux de cet ouvrage, pour qu'il puisse tenir lieu d'un traité méthodique.

[III.] *DICTIONNAIRE UNIVERSEL ET RAISONNÉ DE MÉDECINE, mis en ordre & publié par M. VICQ D'AZYR, Docteur-Régent & Professeur de la Faculté de Médecine de Paris, de l'Académie Royale des Sciences, & Secrétaire perpétuel de la Société Royale de Médecine, deux à trois volumes in-4°.*

LA Médecine est, dans l'ordre encyclopédique, une branche de la Zoologie, laquelle est elle-même une division de la Physique particulière. Cette science a, comme toutes les autres, ses faits & ses observations; mais tout, jusqu'à l'art de voir, y est difficile; tout y exige une prudence consommée & le jugement le plus sain. L'homme est lui-même le sujet de ses propres expériences; & cette circonspection, que l'on peut regarder comme la première qualité requise dans celui qui exerce la Médecine, doit aussi caractériser l'écrivain qui se propose d'en recueillir & d'en publier les principes. Les fautes de ce dernier sont même plus graves, puisqu'elles deviennent une source intar-

rissable de méprises dangereuses pour ceux qui lisent l'ouvrage où l'erreur est consignée.

Cette vérité, qu'on ne doit jamais perdre de vue, lorsqu'on médite un ouvrage sur la Médecine, suffit pour prouver qu'un seul homme ne peut se charger du travail dont on offre ici le plan. L'importance des objets qu'il doit renfermer est si grande, que, pour le traiter d'une manière convenable & digne du sujet, il est indispensable d'avoir recours aux lumières des personnes de l'art les plus exercées dans chaque partie de cette science. Tel est aussi le projet de l'auteur de ce dictionnaire. Déjà plusieurs médecins célèbres, qui veulent bien être ses coopérateurs, ont choisi différens articles, de

la rédaction desquels ils s'occupent , & à la fin desquels leur nom sera inscrit.

Ce dictionnaire ne contiendra que la Médecine proprement dite , c'est-à-dire , la science qui indique les moyens propres à conserver ou à rétablir la santé. Considérée sous le premier rapport , elle porte le nom d'*Hygiène* , & sous le second celui de *Pathologie*. La première division comprend , 1°. l'*Hygiène proprement dite* , c'est-à-dire , l'art de diriger d'une manière convenable le régime de l'ame & du corps ; 2°. celui de corriger & de prévenir dans les enfans les vices de conformation , ou l'*Orthopédie* ; 3°. celui de fortifier les membres par différens exercices , ou la *Gymnastique*. Dans la seconde division seront comprises , 1°. l'exposition des maladies , la recherche de leurs causes , & l'examen de leur nature , ou la *Pathologie proprement dite* ; 2°. l'examen des symptômes qui les caractérisent , & dont on peut tirer des inductions dans le traitement , ou la *Seméiologie* ; 3°. la connoissance des différens moyens curatifs qui peuvent être employés , ou la *Thérapeutique*.

La Médecine Vétérinaire , dont on s'occupe en France avec autant d'activité que de succès , ne sera point oubliée dans ce travail. On y trouvera la description des principales maladies auxquelles les animaux domestiques les plus utiles sont exposés , avec l'histoire des traitemens dont l'expérience a fait connoître les avantages.

Il y a certaines questions sur lesquelles on ne prononce dans les tribunaux qu'après avoir consulté les personnes de l'art : on appelle du nom de *Médecine légale* la science qui s'occupe de ces recherches. Elle est fondée sur la connoissance de la structure du corps humain , s'il est question d'un examen anatomique ; ou sur celle de l'action des médicamens , s'il s'agit des effets de quelque poison. En rapportant les cas de cette nature qui se sont présentés , on indiquera les principes d'après lesquels les avis doivent être motivés , & la conduite que l'on doit tenir pour se mettre à portée d'éclairer les juges , ou au moins pour ne pas courir les risques de les tromper.

La richesse de la collection que l'on annonce aura pour base un grand nombre d'articles déjà publiés dans l'Encyclopédie actuelle , & qui sont dus à MM. de Vandenesse , Venel , le Chevalier de Jaucourt , Malouin , Tarin , la Virotte , de Bordeu , le Roy , Daumont , Menuret , de la Fosse. On se permettra quelquefois d'y faire des additions , & même des changemens , lorsqu'ils paroîtront indispensables. Comme , malgré tous ces secours & en réunissant toute la nomenclature de la partie médicale de l'Encyclopédie , on s'est aperçu qu'elle est très-incomplète , on y suppléera avec le plus de soin qu'il sera possible. Les articles relatifs à la Botanique & à la Chimie médicales , qui doivent être placés dans la Thérapeutique , seront rédigés par des personnes très-instruites dans ces deux genres. *Les maladies des prisons & des armées , les maladies vénériennes , celles des gens de mer , celles des femmes & des enfans , celles des artisans , celles des animaux , celles des yeux , celles qui sont propres aux différens climats & aux saisons , les lésions que produisent les maladies des blés* , seront décrites par des médecins célèbres dans ces différentes parties de l'art de guérir , & auxquels une expérience consommée a rendu ces objets familiers. Il en sera de même des articles *Électricité médicale , rage , aimant , épilepsie , désinfection , contagion , épidémie , épizootie* , &c.

Le dictionnaire de Médecine pratique ainsi exécuté , présentera les fruits de l'expérience & des observations d'un grand nombre de médecins habiles.

Le rédacteur fera tous ses efforts pour mettre entre les différens articles autant de concordance & de liaison qu'il sera possible ; il indiquera dans une table raisonnée le meilleur ordre de lecture pour en profiter , & il fera connoître dans cette table les rapprochemens & les différences des opinions adoptées par les divers auteurs ; afin que ceux qui cherchent à s'instruire par l'opposition des sentimens dans l'étude des matières susceptibles de controverse , puissent trouver aisément les articles capables de satisfaire leur curiosité.

[IV.] DICTIONNAIRE D'ANATOMIE ET DE PHYSIOLOGIE simple & comparée ; par M. VICQ D'AZYR, Secrétaire perpétuel de la Société Royale de Médecine , & de l'Académie Royale des Sciences , un volume in-4°.

LE Chancelier Bacon a divisé la science de l'homme en celle du corps & celle de l'ame ; M. Diderot , auteur du système figuré des connoissances humaines , qui se trouve à la suite du discours préliminaire de l'Encyclopédie , par M. d'Alembert , s'explique à ce sujet d'une manière plus détaillée & plus relative à notre travail.

L'*Anatomie simple & comparée* & la *Physiologie* sont , dans ce dernier système , des branches de la *Zoologie* , qui tient elle-même à la *Physique particulière* & à l'étude de la nature. Telle est la place qu'occupe , dans l'ordre encyclopédique , la science qui apprend à connoître la structure des corps vivans ; considérée de cette

manière, la sphère de l'Anatomie s'agrandit; elle ne se borne plus à l'examen d'un seul individu, & celui qui l'étudie, a droit de s'attendre à de grands résultats.

Tous les corps naturels peuvent, en effet, être divisés en deux classes, dont les uns possèdent cette activité intérieure, cette spontanéité de mouvemens qui leur sont particulières, tandis que les autres en sont privés, & semblent obéir à des lois d'un ordre différent. Nous appelons les premiers du nom de *corps vivans*, & nous comprenons dans cette grande division toute la chaîne qui s'étend depuis l'homme jusqu'à la plante.

Les individus de cette classe ont des caractères ou des fonctions qui leur sont propres, & qui peuvent servir à les faire reconnoître. Nous les avons réduits aux chefs suivans; la nutrition, la génération, l'irritabilité, la circulation, la sécrétion, la respiration, l'ossification, la digestion, & la sensibilité. Ce n'est pas que tous ces caractères doivent se trouver dans chacun des corps vivans: la réunion de ces fonctions constitue en général leur perfection; & le développement entier de quelques-unes d'entre elles, telles, par exemple, que la sensibilité, leur donne toute la supériorité dont ils sont susceptibles. Aristote a prouvé qu'une partie de ces nuances au moins lui étoit connue, lorsqu'il a dit: *Il n'est pas nécessaire que tous les corps vivans soient pourvus de sentiment, mais il l'est que tous se nourrissent* (1). Tels sont les motifs qui nous ont engagés à placer ces deux caractères aux deux extrémités de notre division méthodique.

Chacune de ces fonctions sera traitée d'une manière très-étendue dans le dictionnaire que nous annonçons. Tous les autres articles s'y rapporteront, ils en offriront l'explication, & ils auront eux-mêmes la leur dans la lecture de ces grandes généralités.

Ce dictionnaire comprendra, 1°. l'exposition anatomique; 2°. la Physiologie, ou explication des phénomènes.

1°. La partie anatomique aura pour objet principal la description du corps humain; on aura soin que la nomenclature soit complète: mais afin de ne point diviser les connoissances, dont l'utilité s'accroît par le rapprochement, un grand nombre de mots ne seront suivis que d'une définition claire & précise, avec des renvois exacts qui mettront le lecteur à portée de trouver ce qu'il cherche, dans la place où il doit le rencontrer.

L'auteur célèbre du tableau raisonné qui présente l'ordre encyclopédique, a eu raison de diviser l'Anatomie, non comme plusieurs ont fait mal à propos, en *humaine & comparée*, mais en

simple & comparée: en effet, l'anatomie humaine peut être simple, si elle ne traite que du corps humain, & elle devient comparée, si les organes de ce dernier sont examinés comparativement avec ceux des autres animaux. Dans tous les articles, le premier genre d'Anatomie commencera, & le second achèvera l'exposition.

Il est facile de sentir que le dictionnaire dont il s'agit deviendrait immense, si tout ce qui appartient à l'Anatomie des brutes y avoit la même étendue que ce qui est relatif à l'homme. Il n'y aura qu'un article pour chaque animal, dans lequel on détaillera ce que l'observation & la dissection auront appris de plus important à ce sujet. On ne s'écartera de cette règle que dans un très-petit nombre de cas, & pour l'exposition des organes de certains animaux, du cheval, par exemple, dont l'étude mérite plus d'attention & demande plus de détails.

Il y a des animaux dont on n'a disséqué qu'un petit nombre; on est encore très-ignorant sur l'anatomie des insectes & des vers. On rassemblera les faits les plus curieux & les plus propres à faire connoître les différences & le rapprochement, qui sont le but principal du travail encyclopédique.

L'économie végétale ne sera point oubliée; elle est du ressort de l'Anatomie, & ses plus grands progrès sont dus à des savans qui ont cultivé cette dernière science avec distinction. Heureusement M. Daubenton s'est occupé depuis quelque temps à répéter toutes les observations qui ont été faites sur les couches ligneuses, sur les vaisseaux des plantes, sur la structure de l'écorce & du centre des végétaux, sur celle des racines & des feuilles; & il a bien voulu se charger de cette partie du dictionnaire, dans lequel tous ces articles seront faits de nouveau & d'après de nouvelles observations. Cette obligation ne sera pas la seule que nous aurons à M. Daubenton; l'Anatomie des animaux sera, en très-grande partie, tracée d'après ses découvertes; il nous a promis d'y joindre plusieurs tableaux qui rendront l'étude de cette science plus facile, en présentant, d'un coup-d'œil, les résultats d'une suite immense de recherches anatomiques.

Le secours des planches est nécessaire à l'intelligence de plusieurs descriptions. On profitera de cette occasion pour faire un choix des figures les plus exactes & les mieux dessinées, qui sont répandues dans les ouvrages de différens auteurs, soit sur l'Anatomie de l'homme, soit sur celle des animaux.

2°. La Physiologie est une science qui consiste dans l'examen, & lorsqu'il est possible, dans l'explication des phénomènes que le corps humain présente en état de santé: l'Anatomie en est la base, & par conséquent ces deux sciences devoient être réunies dans notre travail. L'Anatomie n'est

(1) *Non est necesse omnibus viventibus esse sensum; sed est necessaria nutritio.*

cependant pas l'unique source dans laquelle le physiologiste doit puiser. La Chimie & la Physique lui fournissent des connoissances nécessaires; l'histoire des maladies lui en donne même de très-utiles. L'étude physiologique est donc très-composée; elle suppose le concours des sciences accessoires, & ses progrès sont, pour cette raison, lents & difficiles. Les articles de Chimie animale seront fournis par un chimiste très-instruit; & les articles relatifs à la Physique seront concertés avec l'auteur du dictionnaire, dans lequel ces sortes de matières seront traitées.

Messieurs Tarin, le Chevalier de Jaucourt, de

Vandenesse, & Blondel, ont fourni presque tous les articles d'Anatomie dans le dictionnaire des sciences & des arts. M. de Haller y a ajouté plusieurs suppléments, dans lesquels on retrouve l'immensité de ses connoissances. Malgré ces travaux, l'Anatomie & la Physiologie sont bien éloignées d'être complètes dans l'Encyclopédie actuelle. Les articles qui concernent l'Anatomie comparée, celle des plantes, la structure des végétaux, & la Chimie animale, seront absolument nouveaux. Il est facile de voir d'après ce court exposé, que tout qui a été fait dans ce genre n'empêche pas qu'il ne reste immensément à faire.

[V.] *DICTIONNAIRE DE CHIRURGIE; par M. LOUIS, Secrétaire perpétuel de l'Académie Royale de Chirurgie, un volume in-4°.*

CET art a fait des progrès étonnans depuis la publication de l'Encyclopédie. Ils sont dus principalement aux travaux de l'Académie royale de Chirurgie. Les dissertations qui ont remporté chaque année les prix proposés depuis son établissement en 1731, ont toutes eu pour sujet une question choisie & fort épineuse, dont la solution a enrichi l'art, sinon par de nouvelles connoissances, au moins par la réunion de lumières éparses, dirigées sur un même point, pour remplir les vues de l'Académie. Les mémoires publiés par le travail de ses membres sont le fonds le plus précieux qu'on ait sur la théorie & la pratique de l'art. On peut avancer, sans crainte d'être contredit, que depuis trente ans il s'est formé une science nouvelle par les observations de nos grands maîtres, jointes à celles qui leur ont été communiquées de toutes parts. Les faits isolés, fournis par le zèle, l'émulation, & l'expérience de chaque particulier, ne peuvent avoir le mérite qu'ils acquièrent, lorsque, réunis à d'autres, & appréciés respectivement dans leurs diverses circonstances, ils donnent lieu à des inductions qu'on foumet aux discussions académiques, afin d'en tirer les conséquences les plus précises & les plus vraies.

C'est par ces moyens que l'art a été cultivé avec les plus grands succès: ses principes sont devenus plus lumineux & plus solides; les difficultés théoriques ont été applanies par la voie de l'expérience, & le raisonnement a rendu faciles les opérations les plus compliquées. La pratique a cessé, sur plusieurs points importants, d'être une routine aveugle, qu'on suivoit avec d'autant plus de risque, qu'on avoit plus de hardiesse & de témérité. L'art, enrichi de nouvelles connoissances, est devenu moins redoutable & plus salutaire; enfin des maladies qui, sous la direction de l'ancienne Chirurgie, ne cédoient qu'à des opérations graves, douloureuses, & accompagnées de grands

dangers, sont maintenant soumises à une cure facile & prompte, par des procédés doux & simples, dont les anciens n'avoient aucune idée.

La partie chirurgicale de la nouvelle Encyclopédie fera connoître toutes les perfections d'un art si utile à l'humanité. En me chargeant de revoir toute cette partie, que le célèbre la Peyronie n'avoit fait confier en 1747, pour la première édition (1), je me propose d'en faire un ouvrage absolument nouveau.

Les articles seront composés spécialement pour l'usage auquel ils sont destinés: car ce qu'un professeur expliqueroit dans les écoles, pour l'instruction des élèves; ce que le praticien le plus consommé prononce sur le même point dans une consultation; les réflexions que ce même sujet fourniroit à l'homme le plus éclairé, dans une conférence académique, n'auroient ni la même texture, si l'on peut user de ce terme, ni la même fin; & chacune de ces différentes formules, excellente en son lieu, ne rempliroit pas le vœu du public dans un article de l'Encyclopédie, où il faut des notions claires & précises, à la portée des gens d'esprit qui ne savent pas la Chirurgie, & qu'il est intéressant d'éclairer utilement sur chaque point particulier, devenu l'objet de leur recherche & de leur curiosité: il faut qu'ils y trouvent l'instruction la plus solide, exposée de la manière la plus intelligible. Ce sont eux qu'il convient d'avoir principalement en vue; car ce n'est pas dans un dictionnaire universel que les jeunes gens destinés à l'exercice de la Chirurgie pourront ap-

(1) La partie chirurgicale de la première édition de l'Encyclopédie a été recueillie en deux volumes in-8°, & publiée par un anonyme en 1762, sans le consentement de l'auteur, sous le titre de *Dictionnaire de Chirurgie*. Il y en a eu plusieurs éditions.

prendre la théorie de l'art, ni le détail des opérations. Elles exigent une longue suite de préceptes que la démonstration seule, sous un habile maître, peut leur faire comprendre, en leur donnant à chaque instant la raison de toutes les actions variées qui doivent se suivre pour la perfection d'une opération dont la durée n'est pas d'une minute dans l'exécution. Cependant on ne négligera pas ce qui pourra être utile aux élèves : les principes fondamentaux feront connoître la différence des méthodes, la diversité des cas où elles peuvent ou doivent être admises de préférence, & détermineront positivement les procédés à suivre ou à éviter, sur-tout lorsque les auteurs qu'on a coutume de prendre pour guides, se trouveront d'opinions différentes. C'est rendre un service important que de ne laisser, pour l'intérêt général de la société, aucun prétexte aux indécisions dont les suites pourroient être si dangereuses, sur-tout dans les cas graves, plus fréquens qu'on ne l'ima-

gine, & qui ne le deviennent quelquefois que par des secours mal administrés.

Des lumières acquises par une étude particulière sur les questions de Chirurgie relatives à la Jurisprudence, étendront l'utilité de ce dictionnaire : les tribunaux ont accueilli plusieurs de nos consultations en ce genre, & ils en ont fait le principe de leurs jugemens. Enfin rien ne sera négligé de ce qui pourra rendre les articles de Chirurgie intéressans, suivant le vœu de tous ceux à qui ils peuvent être utiles sous différens aspects.

Un discours préliminaire fera connoître la méthode d'étudier les principes de l'art ; la nomenclature alphabétique, à laquelle la distribution des articles assujettit, ne peut pas donner l'enchaînement des matières suivant l'ordre où elles doivent se ranger dans l'esprit, pour une étude suivie & profitable. Un plan raisonné indiquera cet ordre, & fera, pour ainsi dire, l'ame de cette production.

[VI.] *DICTIONNAIRE UNIVERSEL ET RAISONNÉ DE CHIMIE, de Métallurgie, & de Pharmacie ; par M. DE MORVEAU, Avocat Général au Parlement de Bourgogne, membre de plusieurs Académies, quant à la Chimie ; par M. DUHAMEL, Inspecteur général des Mines, quant à la Métallurgie ; par M. MARET, Secrétaire perpétuel de l'Académie de Dijon, quant à la Pharmacie, deux volumes in-4°.*

LA Chimie, cette science aujourd'hui si cultivée, dont on a établi des cours publics dans plusieurs villes de province (1), dont le médecin, le physicien, le naturaliste ne peuvent plus se passer, dont tous les arts commencent à emprunter les lumières, la Chimie est, sans contredit, la partie la plus imparfaite de toute l'ancienne Encyclopédie.

Ce n'est pas que l'on ait à reprocher aux éditeurs d'avoir négligé le choix de leurs coopérateurs en cette partie ; il suffit pour les justifier de nommer MM. *Venel, Malouin, Rouelle, &c.* Il n'étoit guère possible d'appeler des hommes plus dignes de la confiance de la nation, puisqu'ils se sont placés dans le petit nombre des chimistes dont les travaux ont enrichi la science, dont les opinions sont encore d'un grand poids, dont les vues serviront long-temps à diriger les recherches ultérieures. On y trouve en effet quantité d'excellens articles ; mais aucun de ces sçavans ne s'étoit chargé de tout rédiger, ou du moins de tout revoir : de là vient qu'il n'y a nul ensemble, que les faits sont déconfus, que les principes établis en

quelques endroits sont souvent combattus dans un autre volume, qu'il manque une infinité de mots, quoiqu'indiqués par des renvois, quoique destinés à compléter des points de théorie, ou à décrire des opérations essentielles. Par exemple, le mot *affinité* n'y est pas même expliqué ; il faut chercher au mot *menstrue* les principes de la dissolution, & ces principes démentent formellement ce qui avoit été établi sous les mots *adhérence, attraction, Cohésion.*

Dans les supplémens, il n'y a encore que des articles détachés qui ne font corps ni entre eux, ni avec l'Encyclopédie ; l'auteur qui en a fourni le plus, n'avoit pas formé l'entreprise de suppléer ni de corriger toute la Chimie ; il s'est borné à retraiter quelques-uns des principaux articles de théorie, tels que *affinité, causticité, cristallisation, dissolution, équipondérance, hépar, phlogistique, &c.* Du reste, on ne s'est pas même attaché à compléter la nomenclature.

L'on ne peut douter que les auteurs de cette partie de l'ancienne Encyclopédie avoueroient eux-mêmes la nécessité de refondre tout leur travail. Notre plan sera peu différent de celui qu'ils avoient adopté, & qui nous paroît tenir essentiellement au système encyclopédique ; il nous reste peu de chose à ajouter ici pour achever de le faire connoître.

(1) Dijon, Rouen, Grenoble, Nancy, Metz, Bordeaux, Amiens, &c.

L'histoire de la marche d'une science quelle qu'elle soit, tient à la philosophie générale, comme partie de l'histoire de l'esprit humain; elle est utile à tous ceux qui veulent se rendre compte de la certitude de ses principes, comparer les idées des anciens & des modernes sur le même sujet, ou apprécier avec justice les travaux de leurs contemporains; elle est nécessaire à ceux qui s'appliquent à en reculer les bornes: la science ne leur offre proprement que la collection méthodique des vérités acquises; il n'y a que l'histoire de la science qui puisse réunir sous leurs yeux les opinions qui se sont succédées, les apparences qui ont séduit, les objets dont il faut reprendre la trace, les tentatives qu'on peut s'épargner, tout ce qui reste à approfondir ou à perfectionner, qui puisse leur communiquer enfin l'expérience des siècles qui ont précédé. Nous conserverons donc cette partie de l'ancienne Encyclopédie, nous en élaguerons tout ce qui nous paraîtra superflu, nous ne négligerons rien pour la rendre à la fois aussi concise & aussi complète que l'on peut le désirer.

Plus une science se répand, plus elle fournit de connoissances pratiques aux arts, d'idées neuves à la métaphysique de la nature, plus il importe d'avoir un ouvrage où l'on puisse trouver facilement & sans étude l'explication claire de tous les termes de sa langue. Le chimiste ne seroit pas embarrassé d'aller chercher aux articles *menstrue* & *rapport*, l'opinion de Venel sur les affinités; mais l'artiste, le littérateur, le mathématicien, le physicien peut-être qui rencontreroit ce dernier terme, ne sauroit plus où en retrouver la définition; cette nomenclature est donc d'un intérêt plus général pour le grand nombre de lecteurs; elle devient précieuse même au chimiste, en assurant le sens des mots qui ont été employés arbitrairement, de ceux qui sont devenus moins familiers; en le mettant sur la voie pour pénétrer, autant qu'il est possible, le langage mystérieux des adeptes, lorsqu'il veut porter un œil curieux sur leurs écrits. Cette nomenclature ne se trouve jusqu'à présent que dans l'Encyclopédie; notre tâche sera de la perfectionner.

Pour la partie théorique, nous profiterons des vues sublimes de l'illustre Comte de Buffon, des preuves, des développemens, des applications qu'en ont donnés M. Macquer, M. Bergman, les auteurs des élémens de l'académie de Dijon, & en dernier lieu M. Dutour, dans ses belles expériences sur les adhésions; nous recueillerons de même pour l'étiologie des opérations particulières, tout ce que nous trouverons dans les écrits de ceux qui s'en sont spécialement occupés. Nous nous défendrons également & de cet esprit de système qui veut tout expliquer, qui ne croit que ce qu'il comprend, & de cette fausse philosophie qui rejette une méthode dans laquelle mille vérités s'enchaînent, parce qu'il reste un ou deux faits dont

on n'a pas encore entrevu la liaison avec le principe. Nous admettrons jusqu'aux hypothèses, parce que ce sont elles qui ouvrent communément la route aux découvertes, parce qu'il importe qu'elles soient toujours présentes à l'esprit de ceux qui interrogent la nature par l'expérience, & que, dans ce travail délicat, l'œil ne voit réellement que ce que la pensée l'avertit d'observer; mais nous nous garderons bien de donner de simples probabilités pour des preuves; nous nous appliquerons même à fixer les règles logiques propres à la Chimie; c'est un des objets les plus importants aux progrès de cette science. Avant de disputer sur l'identité de tels ou tels principes, il convient sans doute de travailler à se mettre d'accord sur ce qui constitue l'identité ou la différence des êtres chimiques; le savant professeur d'Upsal est cependant le seul qui ait essayé de resserrer ainsi le champ trop illimité des analogies & des possibilités. On sent bien que c'est sur-tout en cette partie que nous aurons à corriger & à retrancher; mais le travail des anciens auteurs ne sera pas pour cela condamné à l'oubli, nous le rendrons à la partie historique; les idées des hommes de génie ne sont jamais stériles.

Il n'est pas besoin d'avertir que tout ce qui tient à la manipulation des opérations, aux procédés des expériences, sera exactement décrit d'après les meilleurs auteurs; les planches offriront tous les instrumens, tous les appareils, tous les objets qu'il seroit difficile de comprendre sans le secours du dessin, ou qu'il importe de réunir dans un ordre propre à soulager la mémoire.

Les articles ajoutés ou refaits en entier seront marqués de deux étoiles; il n'y en aura qu'une aux articles qui seront simplement refondus ou augmentés.

Comme les principes de la Chimie s'appliquent continuellement aux opérations de la Métallurgie & de la Pharmacie, il n'étoit pas possible de séparer ces trois parties sans s'exposer à des répétitions & des doubles emplois; elles seront donc réunies dans le même dictionnaire; mais quoiqu'elles soient traitées par trois auteurs différens, il n'en résultera ni contradiction, ni la plus légère dispare, au moyen des arrangemens qu'ils ont pris pour se communiquer leur travail; & même, dans les cas où ils n'auroient pu se concilier sur quelques points, leurs opinions particulières seront présentées & raisonnées de part & d'autre comme de simples hypothèses; de sorte qu'il n'y aura rien à perdre ni pour la vérité, ni pour l'harmonie. On aura seulement l'attention de répéter les mots (*Métallurgie* & *Pharmacie*) à la tête de chaque article particulier à ces arts, ainsi que des additions qu'ils exigeront à la suite de quelques articles de Chimie; ce qui servira à distinguer en même temps ce qui appartient à chaque matière & à chaque auteur.

MÉTALLURGIE.

LA *Métallurgie* est l'art de traiter les minéraux, par des fontes faites sur des quantités de substances métalliques, infiniment plus grandes que celles que l'on emploie dans la Docimastie ou l'art des essais; en conséquence, les fourneaux à l'usage des opérations métallurgiques doivent être plus grands que ceux de la Docimastie. Quoique la Chimie doive présider dans l'un & l'autre de ces arts, les plus habiles chimistes auxquels l'on est redevable de tous les beaux procédés mis en usage dans ces deux circonstances, ont conçu que le travail en grand exigeoit des manipulations différentes pour pouvoir ménager les frais, & tirer le plus grand parti possible des métaux qu'on y traite; & qu'enfin, les fondans employés en Docimastie ne pouvoient pas entrer dans les procédés métallurgiques.

Pour traiter avec ordre l'art métallurgique, l'on se propose le plan suivant :

1°. De donner une Géographie souterraine, qui fera connoître les différentes dispositions des filons ou veines minérales, métalliques ou fossiles qui se trouvent dans les entrailles de la terre, ensemble leurs variations, & ce qui les produit.

2°. L'on traitera de la manière d'exploiter les filons, soit par puits, soit en galeries ou autres ouvrages; & pour rendre la chose plus sensible, on y joindra le plan & le profil d'une mine; & si on le juge nécessaire, l'on donnera les dessins des meilleures machines connues pour l'épuisement des eaux, des mines, & l'extraction des minerais.

3°. L'on décrira les meilleurs procédés en usage pour la fonte de minéraux d'or & d'argent, à l'effet d'en obtenir ces métaux parfaits.

4°. L'on traitera des procédés les plus avantageux pour obtenir le cuivre de ses minerais, & le porter à sa perfection.

5°. L'on décrira les meilleures méthodes de fondre les mines de plomb, & d'obtenir, par l'affinage, l'argent que communément il contient; ce qui conduira à parler de la révivification des litharges, ou leur réduction en plomb marchand.

6°. Le cuivre contenant souvent de l'argent, nous décrirons tous les procédés les plus usités pour en faire le départ par l'intermède du plomb; travail que l'on nomme *liquation*.

7°. On traitera de la fonte des mines d'étain, pour en obtenir ce métal.

8°. On parlera du fer, métal si connu, si utile, & heureusement le plus abondamment répandu, tant dans le sein de notre globe qu'à sa superficie. On donnera les meilleurs procédés pour obtenir ce métal aussi pur & aussi malléable qu'il est possible, soit en le traitant par la fonte en gueuse, & ensuite par l'affinage, soit en fondant le minéral à la manière des Corfès, des Catalans, & des Espagnols, qui, dans un seul petit four-

neau, fondent les minerais, & obtiennent le meilleur fer de l'Europe.

9°. L'on détaillera les méthodes qu'on croira les plus avantageuses pour faire de l'acier avec du fer de gueuse, où l'on faisant cémenter le fer forgé avec les matières propres à sa conversion en bon acier.

10°. L'on traitera de la fonte du bismuth.

11°. De la fonte de l'antimoine.

12°. De la méthode employée pour retirer le zinc de sa mine.

13°. De la fonte du cobalt pour en faire de l'azur.

14°. De la meilleure méthode de retirer, en grand, le mercure de sa mine.

15°. L'on décrira la manière de retirer le soufre des minéraux.

16°. L'on traitera des meilleurs procédés pour faire la céruse.

17°. L'on détaillera la meilleure méthode pour faire le minium.

18°. On parlera des mines de charbon de terre.

19°. Des mines d'alun, & de la manière d'en extraire ce sel.

20°. Des mines de sel marin.

Enfin, pour faciliter l'intelligence de tous les procédés métallurgiques ci-dessus, l'on donnera les plans, coupes & profils des fourneaux que l'on croira les plus avantageux; & l'on y joindra un tableau méthodique de tout l'art minéralogique.

PHARMACIE.

LA partie du Dictionnaire Encyclopédique qui a pour objet la Pharmacie, est une des plus savantes & des plus satisfaisantes de ce grand Ouvrage. Les principes de l'art y sont exposés avec clarté, les procédés décrits avec une exactitude, une intelligence qui inspirent la confiance; & la rédaction de chaque article annonce dans leurs Auteurs des connoissances physiques, chimiques, & médicales, très-étendues, réunies au talent de s'exprimer avec élégance & avec précision.

Aussi nous ferons-nous un devoir d'adopter presque tous les principes de ces savans rédacteurs (MM. *Malouin*, *Venel*), de conserver une très-grande partie de leurs articles, & d'employer leurs expressions mêmes, lorsque l'exécution du plan sur lequel nous nous proposons de traiter la Pharmacie, nous forcera de faire quelques changemens dans ceux de leurs articles auxquels nous croirons devoir toucher.

Depuis l'époque où l'Encyclopédie, où les Supplémens même ont été mis au jour, les progrès de la Physique, & sur-tout de la Chimie, ont considérablement influé sur ceux de l'art pharmaceutique. On a fait en Médecine plusieurs découvertes importantes, qui exigent des manipulations, des procédés nouveaux. L'art a-percé les

ténèbres dont s'enveloppoient plusieurs possesseurs de remèdes secrets, qui, sans répondre aux promesses fastueuses de leurs Auteurs, peuvent dans quelques circonstances être d'un usage utile. Le Gouvernement en a fait connoître plusieurs, en différens pays, & principalement en France. La publication du Dictionnaire de Chimie de M. Macquer, de la Pharmacie de M. Baumé, des Pharmacopées de MM. Triller, Vitet & Lewis; enfin la traduction de celle de Londres, enrichie des notes du docteur Pemberton & du Traducteur M***, ont multiplié les sources où le Médecin, le Chirurgien, & le Pharmacien peuvent puiser de nouvelles connoissances; & le Public, dont l'intérêt seul guide la plume des rédacteurs de cette nouvelle Encyclopédie, a droit d'attendre d'eux qu'ils ne s'arrêtent qu'aux bornes où l'art s'est arrêté lui-même à l'époque où ils écrivent.

Ce point de vue, sous lequel nous avons considéré & le travail de nos prédécesseurs, & les obligations des nouveaux rédacteurs, doit faire sentir & l'étendue des obligations que nous nous imposons, & les avantages que procureront nos efforts, s'ils sont aussi heureux qu'ils seront ardens.

Nous nous proposons, non seulement de donner une nomenclature exacte de tous les termes qui composent l'espèce de langue particulière à l'art pharmaceutique, une exposition de ses principes, une énumération de toutes les compositions imaginées jusqu'à présent, une histoire des procédés à suivre, & une description des résultats; mais encore de motiver la proscription des compositions marquées du sceau de la réprobation; de faire connoître les propriétés médicinales de celles qu'il est important de se procurer, & de désigner les doses sous lesquelles on doit les prescrire.

Le désir de ne rien oublier d'essentiel, & d'éviter les redites, nous a engagé à classer les différentes opérations pharmaceutiques sous leurs noms propres; à diviser chaque classe en sections relatives à la simplicité, ou à la composition des préparations, à la nature, à l'état des menstrues ou des excipients à employer, ou des procédés à suivre, & à sous-diviser chaque section, quelquefois par des caractères pris de la consistance des résultats, presque toujours par leurs qualités médicinales.

Dans chaque division, nous donnerons les définitions génériques, nous décrirons les procédés à suivre, & sous chacune seront rangées les espèces avec leurs caractères propres, les signes capables d'en faire connoître la bonté, l'altération, soit par vétusté, soit par sophistication, & leur propriété médicinale, relativement à leur dose, qui seront désignées avec leur rapport aux différens âges.

Parmi ces espèces, seront nécessairement placés

les produits médicinaux des opérations chimiques, & les préparations des substances des trois règnes. Mais à l'égard de celles-ci, nous nous bornerons à déterminer les caractères auxquels on pourra reconnoître si elles méritent de la confiance, & à fixer les doses auxquelles on doit les employer, & nous renverrons aux différens articles d'Histoire Naturelle & de Matière médicale, où ces substances auront été décrites.

Nous en userons de même pour les produits des opérations chimiques; & par l'exécution de ce plan, les Auteurs des parties relatives à la Médecine pratique & à l'Histoire Naturelle, pourront se dispenser d'entrer dans aucun détail sur les doses des remèdes, sur leurs propriétés, & sur la manière de les employer.

Le travail d'Hoffman, de Venel, de le Roi, & sur-tout celui de MM. Bergman, du Chanoir, Blak, Lavoisier, fournira des articles absolument neufs sur la préparation des eaux minérales artificielles; & ces articles, rapprochés de ceux de Chimie, dans lesquels les principes de ces préparations seront développés, donneront sur cet objet toutes les lumières qu'on doit désirer.

Quoique les compositions magistrales varient suivant les indications à remplir & les connoissances des Praticiens, elles sont, de même que les officinales, soumises à des procédés relatifs à la nature des drogues qui entrent dans leur préparation, & elles seront traitées suivant le même plan dont nous avons tâché de donner une idée.

A tous ces détails, dont l'exposition de notre plan doit faire concevoir l'étendue, nous en réunirons dont nous avons plus d'une fois senti l'importance, & que MM. Baumé, Lewis, Bergman, &c., nous ont mis dans le cas de présenter. Ce sont des tables où seront indiquées les drogues que l'on peut substituer les unes aux autres dans les compositions officinales ou magistrales; les doses sous lesquelles chaque drogue, du genre des héroïques, se trouve dans une quantité donnée de chacune de ces compositions; la quantité des différens acides nécessaires pour saturer les différens alkalis & les différentes terres solubles; enfin celle du gaz qui s'échappe de ces substances pendant l'effervescence qui accompagne la combinaison de celles qui ne sont pas dans un état de causticité.

Un tableau général du plan que nous aurons suivi, en terminant tout ce que nous aurons cru devoir donner sur la Pharmacie, mettra dans le cas d'étudier cet art avec méthode, en indiquant les articles qu'il faut consulter pour s'élever, par la connoissance des principes & des opérations les plus simples, à celle des procédés les plus compliqués.

[VII.] *DICTIONNAIRE UNIVERSEL ET RAIS. D'AGRICULTURE ;*
par M. l'Abbé TESSIER, Docteur-Régent de la Faculté de Médecine de Paris,
& de la Société royale de Médecine, quant à l'Agriculture proprement dite, ou
la culture des terres ; par M. THOUIN, Jardinier en chef du Jardin du Roi,
quant au jardinage ou la culture des jardins & vergers ; & par M. FOUGEROUX
DE BONDAROY, de l'Académie Royale des Sciences, quant à la culture des
bois & à l'aménagement des forêts, deux volumes in-4°.

LUTILITÉ reconnue de l'Agriculture lui donne un rang distingué dans les Arts & dans les Sciences physiques. On peut la diviser en trois branches principales.

La première est l'Agriculture proprement dite, ou la culture des terres.

La seconde est le Jardinage ou la culture des jardins & vergers.

La troisième, qui embrasse tout ce qui a rapport aux arbres & arbrustes élevés dans des forêts, est la culture des bois.

Toutes ces parties importantes ont été traitées très-superficiellement dans l'Encyclopédie ; on y trouve quelques excellens préceptes, mais peu d'applications.

Elle ne présente aux Agriculteurs que la moitié des choses qu'ils espéroient y rencontrer. On ne les présente que d'une manière confuse. Les coopérateurs n'ayant point déterminé les bornes respectives dans lesquelles ils devoient se renfermer, on y trouve des omissions sans nombre, des redites non moins considérables, qui, en augmentant l'ouvrage, ne le rendent que plus défectueux. Nous allons indiquer la marche que nous avons cru devoir suivre pour remédier à ces imperfections.

L'Agriculture proprement dite exige préliminairement des détails sur ce qui doit servir à l'exploitation d'une ferme ou métairie ; tels sont les ustensiles du labourage, l'éducation & la conservation du gros & du petit bétail, en y comprenant les haras, les granges & greniers propres à contenir les grains & les fourrages, les différens engrais, le gibier, la volaille, les abeilles ; ce qui forme une partie de la maison rustique.

La culture des terres ne doit point être la même pour toutes sortes de productions. On peut donc la considérer & la décrire sous trois rapports ; 1°. relativement aux grains qui fournissent à l'homme son principal aliment ; 2°. relativement aux végétaux qui servent à nourrir les bestiaux ; 3°. relativement aux espèces de plantes qui sont cultivées en grand pour être employées dans les Arts, ou dont l'usage que les hommes en peuvent faire, n'est point de première nécessité. Ces rapports établissent trois classes.

Dans la première se trouvent le seigle, le fro-

ment, l'orge, l'épeautre, l'avoine, le maïs, le riz, le millet, les pois, les fèves, les haricots, les pommes de terre, les topinambours, &c.

La seconde comprend les prairies naturelles & artificielles ; les unes sont formées en grande partie d'un mélange des plantes de la famille des graminées, & placées dans des terrains humides ; les autres, qu'on peut faire dans des terrains de diverse nature, ne sont le plus ordinairement composées que d'un même genre de plantes, qui ne sont point de la famille des graminées, par exemple, de luzerne, de trèfle, de sainfoin, de fève, de pimprenelle, &c.

Dans la troisième classe sont renfermés le colza, la navette, le lin, le chanvre, le coton, l'indigo, la garance, le houblon, le safran, la canne à sucre, &c.

Dans l'Encyclopédie méthodique on traitera d'une manière générale, & aux mois les plus convenables, des façons qu'on doit donner aux terres selon leur nature & les plantes qu'elles portent, des engrais propres à chacune, du temps & de la manière de semer & de planter, de la préparation des semences & plants, des phénomènes de la végétation, des maladies & des circonstances qui lui nuisent, des moyens de s'y opposer lorsqu'on le peut ; des récoltes & de la conservation de leurs produits. Les principes généraux seront rappelés & appliqués aux différens cas avec les modifications convenables, en y ajoutant les cultures particulières que chaque espèce de plantes exige.

Sans entrer dans tous les détails de la construction, nous nous contenterons d'indiquer ce qu'on doit y trouver réuni pour favoriser une bonne exploitation. L'Art vétérinaire, qui fait partie du Dictionnaire de Médecine, s'occupera des maladies des bestiaux élevés & entretenus dans la ferme, & le commerce se chargera des denrées qui seront le produit de la culture des terres. C'est en se renfermant ainsi dans des bornes fixées, que chaque coopérateur à l'Encyclopédie méthodique pourra simplifier son travail, & éviter des doubles emplois, qu'on a reprochés au Dictionnaire Encyclopédique.

L'on adoptera les mots latins du Dictionnaire

de Botanique de M. le Chevalier de la Mark, qui fait partie de l'Encyclopédie méthodique, & on y joindra les noms françois connus, sans traiter de l'Histoire ni des caractères, ni des classes, ni des genres auxquels les plantes cultivées dans les terres appartiennent dans les diverses méthodes. Il sera peut-être nécessaire de désigner sous le nom d'espèces ce qui n'est que variété dans la science de la Botanique, parce que les cultivateurs ne peuvent avoir égard aux divisions & aux rapprochemens des Botanistes.

En examinant la nature des terrains, nous ferons moins d'attention aux distinctions admises par les Chimistes & les Naturalistes, qu'à celles que l'observation fait connoître à un Agriculteur éclairé par l'expérience.

Enfin nous parlerons au mot *Agriculture* des différens systèmes qui partagent les Cultivateurs sçavans sur la manière de se procurer les meilleures & les plus sûres récoltes.

J A R D I N A G E.

CETTE branche de l'Agriculture comprendra tous les termes, tous les noms relatifs à cet art, placés dans l'ordre alphabétique le plus exact. On peut les diviser;

- 1°. En termes propres au Jardinage.
- 2°. En noms d'ustensiles particuliers au Jardinage.
- 3°. En terme de pratique du Jardinage.
- 4°. En noms des végétaux cultivés dans les jardins.

Le premier de ces ordres est composé de tous les termes qui forment, pour ainsi dire, la langue de cet art, & qui, désignant moins les choses que leur manière d'être, n'ont besoin pour être entendus que d'une définition succincte, claire, & toujours placée sous leurs noms propres.

Le second renferme tous les termes d'ustensiles employés dans le Jardinage, comme bèches, râteaux, arrosoirs, cloches, châssis, terres, &c. Ces noms-ci, indépendamment de leur définition, nécessitent des descriptions détaillées, quelquefois des figures, & toujours leur usage.

Le troisième est formé de tous les termes de pratique, comme labours, marcottes, greffes, taillis, plantation, &c. Ces mots fourniront des traits particuliers qui doivent présenter, 1°. la théorie générale de chacune de ces cultures; 2°. leurs différentes espèces; 3°. leurs usages; 4°. les moyens les plus expéditifs & les moins dispendieux de les mettre en pratique.

Le quatrième & le dernier ordre comprend tous les noms des végétaux qui font l'objet de cette partie de l'Agriculture. On choisira de préférence les noms françois les plus généralement connus des Cultivateurs, auxquels on ajoutera un seul synonyme latin, choisi parmi ceux que M. le Che-

valier de la Mark a adoptés dans son Dictionnaire de Botanique. On suivra la culture depuis le semis jusqu'à la parfaite croissance de la plante; on parlera ensuite de son usage dans la pratique du Jardinage, &c. Ses propriétés en Médecine ou dans les Arts seront simplement indiquées en deux mots, afin de ne pas empiéter sur les Dictionnaires des autres Sciences, dont chacune de ces propriétés doit être l'objet; il en sera de même des descriptions botaniques, anatomiques, & de toute la partie de la synonymie étrangère qui appartient à la Botanique.

On ne traitera dans ce dictionnaire du Jardinage que des végétaux cultivés en Europe, soit dans les jardins potagers ou à fleurs, dans les pépinières ou dans les jardins de Botanique; ce qui composera un nombre de plus de six mille végétaux. Les autres, qui ne sont connus que par les ouvrages des Botanistes ou des voyageurs, ne seront point désignés nommément; mais on donnera des préceptes généraux sur leur culture à l'article du pays où ils croissent.

Dans tous ces articles on aura le plus grand soin de proportionner l'étendue des détails à leur degré d'importance; ceux qui concerneront les végétaux recommandables par leur usage dans l'économie & dans les arts, tiendront le premier rang.

Les synonymes françois des végétaux trouveront leur place à leur rang dans ce dictionnaire; mais ils n'y seront que pour indiquer leurs noms propres, auxquels ils renverront.

B O I S.

LA troisième division comprendra les semis & plantations; l'aménagement & l'amélioration des forêts; tout ce qui a rapport à la culture & à l'exploitation des arbres, baliveaux, & futaies. Nous traiterons de la culture des arbres d'avenues & d'agrément pour les bosquets & l'ornement des parcs; des arbres & arbustes qui, quoiqu'étrangers, sont aujourd'hui devenus presque indigènes pour nous. Nous ne nous bornerons pas aux seuls arbres qui constituent & font le principal avantage des bois & forêts, comme chêne, hêtre, frêne, bouleau, peuplier, &c.; nous y ajouterons les arbres d'un moindre rapport, comme cormier, & ceux qui sont principalement destinés à être réduits en charbon, comme cornouiller, bourguine, &c. Nous n'oublierons pas les arbres des montagnes, comme pins, sapins, &c. Au mot *semis*, nous parlerons de tout ce qui regarde la préparation de la terre pour cet objet, &c. Nous ferons des articles pour la culture & la nature des terrains généralement propres aux arbres; & ensuite, à chacun des articles, nous indiquerons les différences convenables à chaque espèce: c'est le moyen d'être court & d'éviter les répétitions. Ainsi, en parlant du hêtre, nous indiquerons le terrain qui est le plus conve-

nable à cette espèce d'arbre ; nous traiterons de la culture du moment où il est de service & en état d'être exploité, de la qualité de son bois, de l'usage auquel on le destine avec le plus de profit ; nous dirons comment on l'abat, comment on le débite, & les ouvrages qui se font dans la forêt. Le chêne & les autres grands arbres des forêts seront traités de même, & chacun suivant leur nature, leurs qualités & leurs usages.

Nous comprendrons encore dans cette division la culture des vignes, des oliviers, des vergers, la taille & greffe des arbres fruitiers.

D'après l'exposition de ce plan, il est aisé de voir qu'il n'existe dans l'Encyclopédie ancienne que bien peu de matériaux relatifs à l'Agriculture, propres à entrer tels qu'ils sont dans ce nouveau dictionnaire, & qu'il est impossible de s'en servir sans leur donner la forme qui convient à ce nouvel ouvrage ; ce ne sera qu'avec la circonspection la plus réfléchie qu'on dénaturera ces articles. Un discours préliminaire pour chaque branche d'Agriculture & des tableaux analytiques présenteront l'enchaînement de toutes nos connoissances à cet égard.

[VIII.] DICTIONNAIRE D'HISTOIRE NATURELLE DES ANIMAUX.

Il sera précédé par une introduction aux trois Règnes de la Nature, & par l'Histoire Naturelle de l'homme ; par M. DAUBENTON, de l'Académie Royale des Sciences, Lecteur & Professeur d'Histoire Naturelle au Collège Royal de France, Garde & Démonstrateur du Cabinet du Jardin du Roi, &c. Ce Dictionnaire sera divisé en six parties, dont la première contiendra les Animaux quadrupèdes, auxquels on a joint les cétacées, rédigée d'après l'Histoire Naturelle des Animaux de M. DE BUFFON ; la seconde, les Oiseaux, par M. MAUDUIT, Docteur-Régent de la Faculté de Paris, & membre de la Société Royale de Médecine ; la troisième, les Quadrupèdes ovipares & les Serpens, par M. DAUBENTON ; la quatrième, les Poissons, par le même ; la cinquième, les Insectes, par M. GUENEAU DE MONTBEILLARD, Académicien honoraire de l'Académie de Dijon ; la sixième, les Vers, par M. DAUBENTON. Ces six parties seront imprimées à la suite les unes des autres, & formeront trois volumes in-4°.

L'INTRODUCTION à l'Histoire Naturelle commencera par la définition de cette science & par l'énumération abrégée de ses différens objets. Ensuite j'indiquerai les limites de l'Histoire Naturelle relativement aux autres sciences qui ont le plus de rapports avec elle : telles sont l'Anatomie, la matière médicale, la Botanique, la culture des plantes, la Chimie, la Métallurgie, &c.

J'expliquerai les principes des distributions méthodiques des productions de la nature en règnes, ordres, classes, genres, espèces, sortes, & variétés.

Ensuite je discuterai cette grande question d'Histoire Naturelle, savoir si la nature passe d'une espèce à une autre par des nuances successives ; si toutes les espèces de ses productions pourroient être rangées sur une même ligne, de manière que chaque espèce auroit plus de rapports avec celles qui l'avoisinoient, qu'avec aucune des autres ; ou si cet ordre, au lieu d'être continu, seroit interrompu par des lacunes entre des espèces qui n'auroient pas des caractères propres à former une sorte de liaison entre elles. J'exposerai dans l'introduction à l'Histoire Naturelle les raisons qui ont été données par différens auteurs, pour prouver

qu'il y a des êtres intermédiaires qui participent de la nature des minéraux & des végétaux, & qui indiquent une sorte de passage entre le règne animal & le règne végétal, & d'autres êtres qui forment une liaison entre le règne végétal & le règne animal. A la suite de cet exposé, je rapporterai l'opinion des naturalistes qui pensent au contraire que l'on n'a eu jusqu'à présent aucunes preuves décisives de passage ou de liaison entre les règnes de la nature.

Je ferai mention des principaux auteurs qui ont traité des trois règnes de la nature, & je donnerai quelques notices de leurs ouvrages.

L'introduction à l'Histoire Naturelle sera terminée par l'exposition des motifs par lesquels on s'est déterminé à faire des dictionnaires particuliers, non seulement pour chaque règne, mais aussi pour chacun des ordres ou grandes classes des productions de la nature qui leur appartiennent.

Quoique plusieurs naturalistes nomenclateurs aient mis l'homme dans une même classe avec les animaux quadrupèdes, je ne confondrai pas l'Histoire Naturelle de l'homme avec celle des animaux ; elle sera placée à la tête du dictionnaire

des quadrupèdes, après l'introduction à l'Histoire Naturelle.

Comme il y aura dans l'Encyclopédie méthodique des dictionnaires particuliers pour l'Anatomie, la Médecine, l'art du Dessin, &c., on ne peut répéter dans l'Histoire Naturelle de l'homme aucun des articles qui appartiennent à ces dictionnaires; ainsi, elle doit être réduite aux articles suivans :

Les différences qui sont entre la conformation du corps de l'homme & celle des animaux.

La naissance de l'homme & son éducation physique relativement à la force & aux proportions de son corps.

Les principales différences de la taille depuis le nain jusqu'au géant.

Les variétés de l'espèce humaine pour la couleur de la peau, les traits du visage, les proportions, la force, & la vigueur du corps de l'homme, ses alimens, &c.

Ses différens âges, la durée de sa vie, sa mort, la décomposition de son corps, ses restes embaumés, pétrifiés, &c.

L'Histoire Naturelle des animaux sera divisée en six dictionnaires méthodiques; le premier contiendra les quadrupèdes vivipares & les cétacées; le second les oiseaux; les quadrupèdes ovipares & les serpens seront dans le troisième dictionnaire; les poissons dans le quatrième, les insectes dans le cinquième, & les vers dans le sixième.

Cette division du règne animal en six dictionnaires est nécessaire pour qu'ils soient plus méthodiques, & pour rendre par conséquent l'étude de cette science plus simple & plus facile. Il auroit même fallu faire huit dictionnaires, conformément à la distribution méthodique des animaux qui les divise en huit ordres, & qui me paroît la mieux fondée sur leurs caractères distinctifs. Ces huit ordres comprennent, 1°. les quadrupèdes, 2°. les cétacées, 3°. les oiseaux, 4°. les quadrupèdes ovipares, 5°. les serpens, 6°. les poissons, 7°. les insectes, 8°. les vers. Mais les cétacées & les serpens ne sont pas assez nombreux ni assez connus pour suffire à deux dictionnaires particuliers; on sera obligé de mettre les cétacées dans le dictionnaire des quadrupèdes vivipares, & les serpens dans celui des quadrupèdes ovipares.

QUADRUPÈDES ET CÉTACÉES.

TOUTE l'Europe s'accorde à regarder l'Histoire des animaux de M. de Buffon comme l'un des plus beaux ouvrages de ce siècle. On sent bien qu'avec un tel guide il seroit superflu de chercher à s'ouvrir des routes nouvelles dans cette partie de l'Histoire Naturelle; aussi l'Histoire des animaux quadrupèdes sera-t-elle rédigée ici tout entière d'après celle de M. de Buffon, mais en y mettant les modifications, & en y donnant la forme

que prescrit le plan général de nos dictionnaires.

Pour nous y conformer en tout, nous donnerons à l'article *quadrupèdes*, une distribution méthodique de leurs différentes familles: mais notre méthode, simple, naturelle, ne fera que rassembler ces animaux suivant que l'on pourra remarquer entre eux plus de traits de conformité: on tâchera sur-tout d'éviter les réunions forcées, quel-quesfois monstrueuses, des natures éloignées & disparates, rien n'étant plus déplacé que ces contrastes pénibles dans une méthode dont le but est & doit être de réunir les êtres qui se ressemblent, & de les rapprocher dans l'ordre de leurs rapports.

Tout ce qui peut avoir paru de nouveau depuis la publication de l'Histoire des quadrupèdes de M. de Buffon, ou ce qu'il y a lui-même ajouté dans ses supplémens, sera refondu sous chaque article: ceux des animaux sauvages seront enrichis de tous les détails de leur chasse.

Les espèces seront rangées dans ce nouveau dictionnaire sous leurs véritables dénominations; & tous les noms triviaux, savans, nationaux, ou étrangers, étant rapportés par renvois à ces vrais noms, on verra s'éclaircir la confusion dans laquelle l'ancienne Encyclopédie avoit laissé cette partie de l'histoire des animaux; souvent, en effet, dans cet ouvrage on n'avoit fait qu'extraire, sans discuter & sans comparer les objets, ce qu'avoit dit chaque voyageur sur les animaux du pays qu'il parcouroit; de sorte qu'un même animal, donné plusieurs fois sous plusieurs noms barbares, n'étoit reconnoissable sous aucun (1).

Les *cétacées* ou grands animaux marins du genre de la baleine, qui semblent, par leur forme extérieure & par l'élément qu'ils habitent, appartenir aux poissons, tiennent néanmoins aux quadrupèdes par une analogie de nature bien plus étroite & plus intime; ils respirent comme les quadrupèdes; ils engendrent & allaitent de même leurs petits: toute la conformation intérieure de leurs organes & de leurs viscères est la même. D'après ces rapports singuliers & frappans, les cétacées semblent mieux placés dans le dictionnaire des quadrupèdes que dans toute autre partie de l'Histoire Naturelle; & leurs articles, traités ici avec soin, n'en feront que plus désirer l'histoire de ces animaux, dont on s'occupe actuellement sous les yeux de M. le Comte de Buffon. On joindra à chaque article tout ce qui concerne la chasse & la pêche des quadrupèdes & des cétacées.

OISEAUX.

Le dictionnaire ornithologique sera précédé

(1) Voyez dans l'ancienne Encyclopédie, les mots *Antamba*, *Aranata*, *Arongheun*, *Azebre*, *Berri*, *Bischo*, *Capiyar*, *Camphur*, *Dabach*, *Hay*, *Hirara*, *Impagaza*, *Impalanca*, *Intienga*, *Machau*, *Nfossi*, *Pacquirer*, *Sigah-Gusch*, &c., &c.

d'un discours général sur la nature des oiseaux. Je commencerai par les comparer aux autres animaux & entre eux, relativement à la forme extérieure & à l'organisation interne. Je traiterai ensuite des méthodes ou des systèmes proposés pour en rendre la connoissance plus facile. Je terminerai cette partie par une notice abrégée des meilleurs ouvrages sur l'Ornithologie.

L'examen des parties internes donnera les raisons d'un grand nombre des habitudes des oiseaux en général, & de celles de plusieurs familles de ces animaux. On appréciera leurs perceptions d'après le mécanisme de leurs sens, & on confirmera cette théorie par des faits empruntés de l'observation.

Quant à la nomenclature, je suivrai celle de M. de Buffon, comme la plus récente, la plus exacte, & la plus étendue. J'emprunterai en outre de ses ouvrages, mais en observant de les citer, les faits, les pentées, & jusqu'aux expressions même, quand je le croirai nécessaire.

Par rapport à la méthode systématique, je suivrai celle de M. Brisson, parce qu'elle est la plus simple & en même temps la plus générale. Je bornerai la synonymie des oiseaux à celles de Brisson, Edwards, Belon, Catelbi, afin de ne pas grossir inutilement cet ouvrage. Les descriptions offriront, autant que les sujets le permettront, quelques traits distinctifs de chaque espèce d'oiseaux; elles seront terminées par les faits les plus connus & les plus avérés qui ont rapport à leurs mœurs particulières, habitudes, &c.

Indépendamment de ces objets, on traitera dans le plus grand détail de tout ce qui a rapport aux oiseaux en général; tels seront les mots *oiseau*, *conservation*, *plumage*, &c. Chacun de ces articles sera autant de discours particuliers qui offriront aux lecteurs (autant qu'il sera possible) ce qu'ils peuvent désirer de connoître sur ces matières.

Je traiterai aussi, dans des articles séparés, de ce qui est relatif à la fauconnerie & aux différentes chasses que l'on fait des oiseaux.

Quant aux articles contenus dans l'Encyclopédie, je n'en ferai qu'un usage borné, parce que le plan que les auteurs de cette partie ont suivi, n'est pas conforme au mien; que beaucoup d'articles en particulier me paroissent défectueux, & que plusieurs ne présentent au lecteur aucune idée qu'il puisse saisir.

Cette Ornithologie sera terminée par deux tables; l'une méthodique, l'autre alphabétique. La première indiquera les matières & l'ordre dans lequel on devra les lire, pour tirer du dictionnaire encyclopédique le même avantage que d'un traité suivi sur le même objet; la seconde sera double, l'une françoise, l'autre latine; on renverra de la seconde à la première.

QUADRUPÈDES OVIPARES ET SERPENS.

La plupart des animaux qui ont quatre pieds sont vivans lorsqu'ils sortent du ventre de leurs mères; on les nomme simplement quadrupèdes. Il y a d'autres animaux à quatre pieds qui pondent des œufs, & que l'on appelle quadrupèdes ovipares, pour les distinguer des quadrupèdes vivipares.

Le dictionnaire des quadrupèdes ovipares contiendra toutes leurs dénominations, qui sont les crapauds, les grenouilles, les tortues, les lézards, les crocodiles, les caméléons, les salamandres, le scinque, &c.

La dénomination de chaque espèce sera suivie du nom latin. Je décrirai le mâle & la femelle; cette description comprendra non seulement les parties extérieures du corps, mais aussi les principaux viscères. Je ferai remarquer les caractères distinctifs de ces animaux par rapport à leur sexe & aux autres espèces de leur genre. Je rapporterai ce qui a été observé sur leur accouplement, sur leur ponte, sur leurs œufs ou leur frai, sur leur naissance & leurs métamorphoses, autant qu'il sera possible de remplir tous ces différens objets.

Ces descriptions étant faites pour un dictionnaire d'Histoire Naturelle, ne renfermeront aucune connoissance d'Anatomie, puisque les objets de ces deux sciences sont très-différens l'un de l'autre; j'en rapporterai les raisons dans l'introduction à l'Histoire Naturelle.

Après avoir donné la description des parties extérieures & intérieures de chaque espèce d'animaux ovipares, j'exposerai la qualité de leurs alimens & la manière dont ils les prennent; je ferai mention de leurs allures, de leurs habitations, & de leurs précautions pour leur sûreté, des moyens qu'ils ont pour attaquer ou pour se défendre, & des ruses qu'ils emploient pour saisir leur proie.

Ensuite je citerai les pays où ils se trouvent; je rapporterai la manière dont on prend ces animaux & dont on les pêche, les propriétés dont ils sont doués, & l'usage que l'on en fait. Mais en traitant de ces objets je ne ferai aucune mention de ce qui a rapport à la cuisine, à la Médecine, ou aux arts; par exemple, de la manière dont on prépare les grenouilles pour les manger, les tortues pour des bouillons médicinaux, & leur écaille pour différens ouvrages. Je finirai l'article de chaque espèce d'animaux ovipares, en renvoyant au nom générique.

La dénomination de chaque genre sera suivie d'une exposition de ses caractères distinctifs relativement aux autres genres de sa classe; ensuite je ferai l'énumération des espèces qu'il contient, & je terminerai l'article par un renvoi à la classe, sous la dénomination des quadrupèdes ovipares.

A l'article de cette classe, j'exposerai les caractères qui distinguent les animaux qu'elle comprend, des animaux des autres classes, & je renverrai au

discours préliminaire qui doit être à la tête du dictionnaire des quadrupèdes vivipares.

On trouvera aussi dans le dictionnaire des quadrupèdes ovipares, l'explication des termes particuliers qui sont en usage pour désigner certaines parties de leurs corps, ou leurs différens états, par exemple, *écaille*, *goutte*, *métamorphose*, *zeurard*.

LES SERPENS ne sont ni assez nombreux, ni assez connus pour en faire un dictionnaire particulier; d'ailleurs ils ont beaucoup de rapports avec les quadrupèdes ovipares; c'est pourquoi je mettrai les serpens avec ces animaux dans le même dictionnaire.

Par conséquent il contiendra les dénominations des espèces & des genres des serpens avec leurs noms latins. Chaque article sera traité de la même manière que ceux des quadrupèdes ovipares. Je terminerai les articles des genres par un renvoi au mot *serpent*. L'article qui suivra ce mot, contiendra l'exposition des caractères distinctifs de la classe des serpens, relativement aux autres classes des animaux. Ensuite je ferai l'énumération des différens genres de serpens, & je finirai par des renvois à l'introduction à l'Histoire Naturelle.

POISSONS.

ON donne vulgairement le nom de poisson aux cétacées, aux poissons cartilagineux, & aux épineux; mais dans un dictionnaire méthodique, les cétacées ne peuvent pas être mis au nombre des poissons, parce qu'ils ont beaucoup moins de rapports avec ces animaux qu'avec les quadrupèdes. D'ailleurs, on aura traité des cétacées dans le premier des dictionnaires d'Histoire Naturelle; ils se trouveront mêlés par ordre alphabétique avec les quadrupèdes, parce qu'ils sont trop peu nombreux & trop peu connus pour suffire à un dictionnaire particulier.

Quelques auteurs ont séparé les poissons cartilagineux des autres poissons, & les ont réunis aux quadrupèdes ovipares, aux lézards, & aux serpens dans une même classe, sous la dénomination d'amphibies; mais les poissons cartilagineux ont assez de rapport avec les autres, pour qu'on les mette tous ensemble dans le même dictionnaire.

Il y a un grand nombre d'espèces d'animaux auxquels on donne souvent, & fort mal à propos, le nom de poisson; tels sont les animaux des coquillages. L'animal qui est dans la coquille d'un escargot ou d'une huître, n'est certainement pas un poisson; il sera mis au rang des vers; il ne se trouvera, comme les animaux de tous les autres coquillages, que dans le dictionnaire des vers.

Celui des poissons contiendra les noms de toutes les espèces connues des poissons cartilagineux & des épineux. La dénomination française de chaque

espèce sera suivie du nom latin le plus en usage. Je décrirai les parties extérieures du mâle & de la femelle, les principaux viscères & les parties qui forment le squelette ou qui en tiennent lieu. J'indiquerai leurs alimens & les lieux où ils se trouvent dans la mer ou dans les lacs; les fleuves, les ruisseaux, &c. J'exposerai la manière dont ils poursuivent & dont ils saisissent leur proie, les moyens qu'ils emploient pour leur sûreté & pour leur défense. Je ferai mention de ceux qui volent ou qui subissent des métamorphoses; ensuite j'indiquerai la route & le temps de leurs migrations; je décrirai leur accouplement ou leur trait, & la manière dont on fait les pêches, autant que chaque espèce de poisson sera connue & pourra fournir à tous ces articles; je finirai par un renvoi au mot *poisson*.

L'article qui suivra ce mot commencera par l'exposition des caractères de l'ordre des poissons, & par l'énumération des classes & des genres de chaque classe. Enfin je nommerai les auteurs qui ont le mieux traité de ces animaux, & je ferai une notice de leurs ouvrages.

INSECTES.

CE nouveau dictionnaire raisonné d'Insectologie, moins limité dans son plan, & d'ailleurs susceptible d'augmentations intéressantes, ne fût-ce qu'à raison des nouvelles découvertes, remplira trois objets principaux.

1°. Il présentera la liste la plus complète de tous les noms françois ou francisés, vulgaires ou scientifiques des insectes, comme aussi de toutes les dénominations composées, par lesquelles les principaux écrivains ont désigné chaque classe, chaque ordre, chaque famille, chaque genre, chaque espèce de ces petits animaux, avec des réflexions sur les règles que l'on doit suivre dans la formation ou l'application de ces noms simples ou composés, & principalement sur les inconvéniens de leur excessive multiplication, sur les abus de la licence que prennent la plupart des naturalistes d'appliquer les mêmes noms à des objets différens; abus, inconvéniens qui commencent déjà à se faire sentir, & qui, s'ils augmentent à l'avenir dans la même proportion, ne peuvent qu'embarasser beaucoup la science des choses, & finiront par l'accabler sous le poids d'une stérile & vicieuse nomenclature.

2°. On joindra à ces connoissances nominales, mais essentielles, comme on voit, des connoissances plus réelles; par exemple, celles des différentes parties tant extérieures qu'intérieures des insectes; celles des différentes formes par lesquelles elles passent successivement depuis l'œuf jusqu'à l'âge adulte, qu'on appelle vulgairement l'état de perfection; celles des actions, manœuvres, industries, mœurs, qui sont toujours, plus ou moins

moins évidemment, le résultat de la conformation. On tâchera de tirer de ces connoissances particulières quelques conséquences sur la nature des insectes, & en général sur l'organisation animale que le grand être semble avoir réduite à ses élémens les plus simples, & , pour ainsi dire, à sa dernière analyse dans ces infiniment petits de la nature vivante.

3°. On s'étendra particulièrement sur deux classes d'insectes : ceux qui sont utiles & ceux qui sont nuisibles. On indiquera les moyens les plus sûrs de tirer parti des premiers, d'augmenter, s'il se peut, leur utilité, d'en trouver même aux insectes qui, par notre ignorance ou notre faute, sont restés jusqu'ici dans la classe des inutiles.

A l'égard des insectes nuisibles, soit de ceux qui nous font frissonner par leur figure hideuse, & qui ne sont pas les plus nuisibles, soit de ceux qui nous menacent au dehors d'atteintes cruelles & même dangereuses; soit de ceux qui nous rongent intérieurement & renaissent sans cesse de notre substance pour la dévorer sans cesse; soit enfin de ceux qui menacent nos campagnes d'une défoliation générale par leur nombre & leur voracité. Nous nous attacherons à les faire connoître, à donner, si j'ose ainsi parler, leur signalement au genre humain : c'est déjà beaucoup de connoître ses ennemis; mais nous ne nous en tiendrons pas là; nous nous proposons d'indiquer, autant qu'il sera possible, les moyens de les détruire, d'éviter leurs coups, ou du moins, si leurs coups sont inévitables, de prévenir toutes suites fâcheuses, ou de les adoucir.

On renverra, pour la plus facile intelligence du texte, à des figures exactes qui seront, non de luxe, mais de nécessité, & que l'on ne se per-

mettra que lorsqu'on les jugera plus propres qu'aucune description à donner des notions justes & précises des parties principales & caractéristiques des insectes.

Enfin on ajoutera à la suite du discours préliminaire les tableaux comparés des méthodes insectologiques les plus connues, seul moyen de pouvoir tirer avantage de ce que ces méthodes ont de bon, & de dissiper les nuages que la licence des méthodistes répand tous les jours sur cette partie de l'Histoire Naturelle.

V E R S.

La plupart des naturalistes nomenclateurs les plus célèbres comprennent, sous la dénomination de vers, un grand nombre d'espèces d'animaux de différens genres. Ainsi, le dictionnaire méthodique des vers comprendra non seulement ceux qui sont vulgairement connus sous ce nom, comme les lombrics, les ascarides, les douves, les vers à tuyau, &c., mais encore les sang-sues, les limaces, les scolopendres, les orties de mer, les seches, les étoiles de mer, les ourfins, &c.

Les animaux des coquillages seront aussi mis au nombre des vers, pour des raisons qu'il seroit trop long de déduire ici, & qui seront rapportées dans le dictionnaire au mot *coquillage*.

Enfin ces animaux de forme si singulière, que l'on a nommés zoophytes, sont regardés comme des vers par plusieurs naturalistes nomenclateurs; les zoophytes ont été divisés en plusieurs genres, sous les dénominations de coraux, de millepores, madrepores, tubipores, alcyonium, éponges, &c.

Tous les articles du dictionnaire des vers seront traités comme ceux des dictionnaires des quadrupèdes ovipares, des serpens, & des poissons.

[IX.] DICTIONNAIRE UNIVERSEL ET RAISONNÉ DE BOTANIQUE; par M. le Chevalier DE LA MARCK, de l'Académie Royale des Sciences, deux volumes in-4°.

ON ne peut attribuer qu'au défaut de rédacteur particulier pour chacune des sciences qui sont traitées dans l'Encyclopédie, la grande imperfection que la Botanique nous paroît avoir dans cet ouvrage. Il y manque plus de la moitié des végétaux, même les plus connus. Les divers articles où il en est fait mention, sont placés la plupart sous des noms étrangers, que les botanistes n'ont pu adopter, & qui en rendent la recherche impossible. Les doubles emplois y sont très-nombreux, faute de s'être entendu sur les noms. Une plante connue n'y est souvent désignée que par un nom barbare. Des hommes cependant d'un mérite supérieur ont fourni à l'ancienne Encyclopédie

BEAUX-ARTS. TOM. I.

des articles excellens. Tels sont, entre autres, MM. Adanson, de l'académie royale des sciences, Daubenton de Montbard, le Baron de Tschoudy, &c.; mais les travaux de ces savans ne consistent que dans des articles isolés, sans rapport, sans suite, & non dans l'exposition des vues & des principes de la science qui en est l'objet, ni dans l'ordre ou le plan de composition de ces mêmes articles. Pour remédier à ces défauts, je vais exposer le plan de travail que j'ai particulièrement adopté.

Je placerai au commencement du dictionnaire des végétaux un discours préliminaire, dans lequel j'exposerai succinctement l'origine, les progrès, &

l'état actuel de la Botanique; j'y ferai connoître les principaux systèmes des Botanistes & les méthodes les plus remarquables. Ce discours sera terminé par une vue générale sur l'ordre naturel des végétaux, & sur les familles & les genres des plantes.

Le dictionnaire Botanique contiendra l'explication de tous les termes de la Science, considérés dans leurs différens rapports; les uns, par exemple, comme *Ordre, Système, Méthode, Analyse, Classe, Section, Famille, Genre, Espèce, Variété, Caractère, Rapport, &c.*, contiendront le développement exact de l'idée de l'emploi de chacun de ces mots, les autres présenteront la définition claire & précise des différentes parties des plantes; ainsi, aux mots *Racine, Tige, Branche, Feuille, Fleur, Etamine, Fruit, Semence, &c.*, on trouvera tous les détails suffisans pour faire connoître ces parties; des figures exactes & rigoureusement correspondantes aux discours, viendront à l'appui des explication.

Quant à la description des végétaux, comme le nombre des articles est extrêmement considérable, on s'arrêtera particulièrement aux végétaux (herbes ou arbres) qui méritent le plus d'attention, soit à cause de leur utilité dans la Médecine, soit comme aliment, ou comme propre à nos vêtemens, soit à cause de leur utilité dans les Arts, soit comme ornement dans les jardins, &c.; tous les autres ne seront cités que par une définition précise & succincte; car sans rien passer de ce qui est bien connu, je me tiendrai dans les véritables proportions qu'exige chaque objet. J'in-

diquerai le lieu natal de chaque plante, sa durée en général, le temps de sa floraison, ses qualités particulières, son utilité sous quelque point de vue que ce soit.

Les végétaux seront placés chacun sous un nom générique le plus généralement connu ou adopté des Botanistes; mais à chaque article on indiquera les noms communs les plus connus, & les noms même usités dans les diverses parties du monde; & ces différens noms ainsi employés procureront cet avantage, que lorsqu'on cherchera une plante dans le dictionnaire des végétaux, on la trouvera inmanquablement, puisque le nom vulgaire, le nom du lieu natal & le nom scientifique s'y trouveront. Quant à la synonymie des végétaux, on la bornera à la seule phrase botanique de Tournefort & de Linné, ou, à leur défaut, on citera l'auteur particulier duquel on aura emprunté.

Après le discours préliminaire je placerai des tableaux d'analyse en nombre suffisant, & composés de manière que par leur moyen toute plante que l'on observera & dont on ignorera le nom, pourra être connue dans un instant. L'ouvrage entier dont on vient d'exposer le plan, participera donc des avantages attachés à la forme du dictionnaire, & pourra servir en même temps, comme si c'étoit un traité particulier de Botanique; à tous ceux qui en voudroient faire une étude suivie.

On placera à la fin de l'ouvrage une table qui renfermera tous les noms latins des plantes, ainsi que les termes particuliers latins, usités dans les écrits des Botanistes.

[X.] DICTIONNAIRE D'HISTOIRE NATURELLE DES MINÉRAUX; par M. DAUBENTON, un volume in-4°.

LES animaux & les végétaux sont des êtres organisés, & par conséquent des individus qui constituent des espèces constantes. Elles diffèrent les unes des autres par des caractères plus distincts que ceux des minéraux, qui ne sont pas des individus. On ne peut les rapporter à des espèces, ni distribuer leurs différentes sortes & leurs variétés en genres, en classes, & en ordres par des caractères assez distinctifs, pour que les minéraux soient partagés en plusieurs dictionnaires méthodiques, comme les animaux & les végétaux.

J'exposerai dans l'introduction au règne minéral les différences qui sont entre les minéraux & les végétaux, & je ferai un précis des opinions de quelques auteurs sur le passage du règne animal au règne végétal.

Je donnerai une idée générale des principaux objets de la Minéralogie; ensuite je ferai men-

tion des meilleurs ouvrages qui ont été faits sur cette science. Enfin j'expliquerai ma méthode pour classer les minéraux & les moyens que je suivrai pour les désigner par des caractères distinctifs.

Un dictionnaire méthodique de Minéralogie doit contenir, 1°. les noms de chacune des productions du règne minéral; 2°. les dénominations génériques par lesquelles on indique plusieurs sortes de minéraux, que l'on dit être de même genre; parce qu'ils ont plus de rapports entre eux qu'avec les autres minéraux; 3°. les termes particuliers que les Naturalistes emploient dans la science de la Minéralogie; 4°. les noms que l'on a donnés aux principales opérations de la nature dans la formation des minéraux.

La plupart des minéraux ont chacun plusieurs noms; il est fort inutile & très-fâcheux qu'il y ait plus de dénominations à apprendre que de

choses à connoître. Il seroit à souhaiter qu'il n'y eût point de noms synonymes en Histoire naturelle ; mais il est absolument nécessaire de les faire tous entrer dans un dictionnaire , afin que l'on y trouve la signification de ceux que l'on aura rencontrés dans des livres , ou dont on aura entendu parler. Après une courte explication de ces noms synonymes , je renverrai au nom que j'aurai adopté.

J'adopterai pour chaque minéral le nom le plus généralement reçu ; mais dans le cas où ce nom donneroit une fausse idée de la chose dénommée , je préférerois un synonyme , s'il s'en trouvoit quel'un dont la signification fût meilleure. Je n'emploierai de nouveaux noms que dans une nécessité absolue , dont je rendrai compte en expliquant la nouvelle dénomination.

Le nom de chaque sorte de minéral sera suivi de l'énumération de ses synonymes , de la description du minéral & de ses variétés , de la définition de sa nature autant qu'elle sera connue , de l'explication de sa formation si elle a été découverte , & d'un précis des opinions que l'on a eues à ce sujet. Ensuite j'indiquerai les lieux où se trouve le minéral dont il s'agira ; j'exposerai ses usages & la manière dont on le prépare , s'il peut fournir à tous ces articles. Je finirai par un renvoi à la dénomination du genre de chaque sorte de minéral.

Après la dénomination de chaque genre , j'exposerai ses caractères distinctifs , & je ferai l'énumération des différentes sortes de minéraux qu'il comprendra ; enfin j'indiquerai par un renvoi la dénomination de la classe dont il dépendra.

La dénomination de chaque classe sera suivie de l'exposition de ses caractères distinctifs & de l'énumération des genres qu'elle contiendra. L'article sera terminé par un renvoi à la dénomination de l'ordre de minéraux auquel la classe appartient.

Après la dénomination de chaque ordre de minéraux , je rapporterai ses caractères distinctifs , & je renverrai à l'introduction au règne minéral , & aux mots *Règne minéral* , *Minéralogie* , & *Méthode*.

Il y aura aussi des articles pour chacun des noms que les naturalistes ont donnés aux principales opérations de la nature ; par exemple , *Suc lapidifique* , *Concrétion* , *Cristallisation* , *Pétrification* , *Minéralisation* , *Efflorescence* , *première Formation* , *Destruction* , *seconde Formation* , &c. On donnera un précis des opinions des meilleurs auteurs sur chacune de ces opérations de la nature.

Supposons qu'un dictionnaire de Minéralogie , ou d'une autre science , contienne tous les mots qui doivent s'y trouver ; supposons encore que tous les articles relatifs à ces mots soient bien traités , on trouvera dans ce dictionnaire les mots dont

on voudra savoir l'explication ; mais on n'aura que des connoissances détachées , & dont presque tous les objets seront très-disparates. Si l'on suit les renvois pour lire les articles qui y sont indiqués , on acquerra de nouvelles connoissances qui auront un rapport immédiat avec les premières ; mais cet ensemble sera encore très-borné. On ne pourra jamais s'instruire complètement d'une science dans un dictionnaire , si l'on n'a un moyen d'y trouver les principes & les détails de cette science , d'une manière aussi suivie que dans un traité méthodique.

Pour que ce moyen soit possible , il faut que le dictionnaire contienne réellement un traité méthodique de la science qui en fait l'objet. Ce traité y est morcelé par articles qui ont pour titres des mots rangés par ordre alphabétique. J'exposerai dans le dictionnaire des minéraux la suite de ces articles par ordre méthodique , pour donner un moyen de lire dans ce dictionnaire un traité suivi de la science dont il traite. Chaque article du dictionnaire de Minéralogie aura en tête le nom d'un minéral , & en indiquera le genre , la classe , & l'ordre. Je regarde ces articles comme essentiels par opposition aux articles des noms synonymes qui doivent nécessairement se trouver dans un dictionnaire , comme je l'ai déjà dit , mais qui sont plus nuisibles qu'utiles à la science. Ces derniers articles seront marqués d'une étoile en tête , pour empêcher qu'ils n'obscurcissent les autres , & qu'on ne leur donne plus de valeur & d'attention qu'ils n'en méritent.

Le dictionnaire sera suivi d'une liste qui contiendra par ordre méthodique ,

1°. Les termes particuliers que les Naturalistes employent dans la science de la Minéralogie.

2°. Les dénominations que l'on a données aux principales opérations de la nature dans la formation des minéraux.

3°. Les noms de chaque minéral.

En lisant successivement dans le dictionnaire les articles qui auront pour titre les même mots que ceux de la liste méthodique , on pourra étudier la Minéralogie par principes & par méthode , comme dans un traité complet de cette science.

On mettra le nom latin de chaque minéral après son nom françois , pour rendre la nomenclature plus complète & plus sûre , & pour la mettre plus à la portée des étrangers qui n'ont qu'une connoissance imparfaite de notre langue. Mais les noms latins ne pourront pas être rangés par ordre alphabétique comme les noms françois qui les précéderont. Par conséquent si l'on vouloit avoir l'explication d'un mot latin dont on ne connoîtroit pas le synonyme françois , on ne pourroit pas trouver ce nom latin par ordre alphabétique. Il est donc nécessaire de rassembler les noms latins des minéraux à la fin du dictionnaire , & de les disposer par ordre alphabétique , avec

un renvoi de chacun de ces noms latins aux noms françois qui leur correspondent.

Par conséquent il y aura deux tables à la fin du dictionnaire, l'une méthodique & l'autre alphabétique ; la première rendra l'étude de la Mi-

néralogie plus facile, & l'autre fera trouver les noms latins plus aisément. Il faut employer toutes sortes de moyens pour ménager le temps de l'étude, & pour épargner aux gens de lettres la peine de feuilleter des livres inutilement.

[XI.] *DICTIONNAIRE D'HISTOIRE NATURELLE*, contenant la *Géographie-Physique* ou les phénomènes généraux de l'*Histoire Naturelle* de la Terre ; par M. DESMAREST, de l'Académie Royale des Sciences, & Inspecteur des Manufactures de la Champagne (1).

LE plan de cet ouvrage a été tracé depuis long-temps au mot *Géographie-Physique* de l'ancienne Encyclopédie : c'est là qu'on pourra voir les détails des objets qui seront traités dans le nouveau Dictionnaire. Ainsi, pour donner une idée de ce travail, je me contenterai d'indiquer ici seulement les masses de ces objets. Dans un discours préliminaire, j'exposerai les principes d'une méthode d'observation, que je crois la plus propre à reculer les bornes de la Géographie-Physique ; je montrerai ensuite l'enchaînement encyclopédique de tous les articles qui forment actuellement le corps de cette science. Je considérerai d'abord tout ce qui peut avoir rapport à la formation des vapeurs & des nuages qui se résolvent en pluies, ou qui tombent en neiges : cet examen me conduira naturellement à traiter, avec une certaine étendue, des amas de neiges & de glaces placés sur les hautes montagnes, & à les faire envisager comme des réservoirs qui servent à l'aliment d'un grand nombre de rivières & de fleuves. Les sources, les fontaines qui tiennent à cette même économie, seront aussi décrites dans les mêmes vues. Avec ces premières instructions je parcourrai tous les phénomènes des eaux circulantes à la superficie des continents ; je suivrai les ruisseaux, les torrens, les rivières de différens ordres, les fleuves, les lacs que les fleuves traversent, les crues & les inondations accidentelles ou périodiques de ces rivières, enfin les glaces qu'elles charient, leurs débâcles, &c. On ne peut observer ainsi les démarches d'un agent toujours en mouvement, sans reconnoître les résultats de ses destructions & de ses transports immenses. Je considérerai sous ces deux points de vue les vallées de différens ordres, leurs ramifications, leurs dispositions relatives, les bassins des grandes rivières, les pentes générales & particulières, les points de partage des eaux, les montagnes, les collines, les

plaines, les îles des fleuves, & les atterrissemens formés à leurs embouchures dans la mer.

L'inspection des parties intérieures de la terre qui ont été découvertes par l'excavation des vallées, me donnera lieu de distinguer différens massifs distribués sur les continents, suivant un certain arrangement relatif. Les couches horizontales ou inclinées, leur organisation, les divers matériaux qui entrent dans leur composition, les pays de granits seront décrits suivant les principes de M. Rouelle, qui, le premier, nous a donné, dans ses leçons, les caractères de l'ancienne & de la nouvelle terre ; distinction vraiment lumineuse, & le fondement de l'étude du globe. Je me permettrai cependant d'y faire toutes les additions & les modifications qui semblent autoriser des recherches postérieures, mais toujours dans les principes de ce grand maître.

La mer sera considérée comme l'égoût de tous les fleuves & le grand réservoir des eaux qui sont reportées continuellement par l'atmosphère sur les continents. Après avoir indiqué les causes qui contribuent à la salure des eaux de la mer, & à la lumière qu'elles rendent en certains temps, je décrirai les différentes configurations de son bassin & de ses bords, les méditerranées, les golfes, les baies, les caps, les falaises, les dunes, enfin les presqu'îles & les isthmes, les îles & les détroits. Tous ces détails me conduiront à traiter des changemens que le bassin de la mer a pu éprouver, soit en discutant les preuves des invasions & du séjour qu'elle a fait sur les continents, soit en traçant les limites de ses anciens bords, ou en indiquant les témoins de ses retraitemens successifs.

Tous les phénomènes que nous venons de présenter succinctement, tiennent à une suite d'opérations, dont les progrès sont plus ou moins marqués, mais toujours constants. Il est une autre classe de phénomènes dont les retours, quoiqu'accidentels, m'occuperont aussi : tels sont les ouragans, les trombes, les tremblemens de terre & les éruptions des volcans. Il sera curieux de comparer leurs effets avec ceux des autres phénomènes. Je m'attacherai, par exemple, à montrer comment

(1) Tous ces dictionnaires d'Histoire Naturelle formeront cinq à six volumes in-4°, & seront imprimés à la suite les uns des autres.

les opérations du feu dans les volcans se sont combinées avec celles des agens ordinaires. Ainsi, j'indiquerai les centres d'éruption, soit qu'ils se présentent sous la forme de cratère ouvert, ou sous celle de simple culot; les courans de laves, soit qu'ils soient placés ou sur les plaines élevées, ou dans le fond des vallons; enfin les altérations successives de certaines productions du feu. Je terminerai tout ce travail en jetant un coup-d'œil général sur les cantons volcanisés de la France, & même des autres contrées de l'Europe; on pourra pour lors comparer l'étendue des cantons incendiés avec les autres parties qui sont restées intactes.

Il est aisé de voir, d'après le détail des objets dont s'occupe la Géographie-Physique, qu'un corps complet de cette science pourroit tenir lieu d'une théorie de la terre. Cependant on se guide en Géographie-Physique sur des principes totalement différens de ceux qu'on paroît avoir adoptés dans les théories de la terre qui ont paru jusqu'à présent. Dans la Géographie-Physique, on n'admet les résultats généraux des observations, qu'autant qu'ils sont bien établis, & on ne les réunit à d'autres, qu'autant que leur liaison peut s'exécuter naturellement & sans effort: enfin elle souffre les vuides par-tout où les faits manquent, & elle attend du temps & des recherches ultérieures les faits dont elle peut avoir besoin.

Dans les théories de la terre, au contraire, comme on a pour but principal de tout expliquer, & de placer des causes à côté des effets connus, on se trouve forcé de remplir les vuides par des agens hypothétiques qui produisent les révolutions

& les catastrophes dont on a besoin. Il n'est donc pas étonnant que les théories de la terre se détruisent à mesure qu'elles se succèdent les unes aux autres. Mais comme la Géographie-Physique s'enrichit toujours des débris de ces théories, par l'éclaircissement de certains points importans que chacune d'elles ont procurés, je dois faire l'histoire de ces théories pour recueillir ces débris.

Lorsque j'aurai lien d'exposer une théorie importante dans quelques-uns des articles principaux de ce dictionnaire, pour ne pas interrompre le développement des principes par la description des faits justificatifs, je renverrai à d'autres articles dépendans du premier: c'est là où je donnerai dans le plus grand détail les observations qui peuvent servir de fondement à la théorie; c'est là aussi que l'on pourra reconnoître & vérifier tous ces faits. Je multiplierai beaucoup ce genre de preuve, & je pense que c'est un moyen de rendre les articles de Géographie locale intéressans, en indiquant, par exemple, les environs d'une ville, un lac, une montagne, un golfe, comme contenant les preuves les plus frappantes d'un principe dont l'application peut être d'une grande utilité dans d'autres circonstances semblables.

Les phénomènes généraux de l'Histoire Naturelle de la terre étant proprement l'objet de la Géographie-Physique, c'est d'après ces vnes que je traiterai les articles qui pourront lui être communs avec la Physique ou les autres parties des Sciences: ainsi, je parlerai de l'aimant, des vents, des nuages, en les considérant toujours comme des *affections générales* du globe.

[XII.] *DICTIONNAIRE UNIVERSEL ET RAISON. DE GÉOGRAPHIE ancienne & moderne; par MM. ROBERT, Géographe du Roi, & MASSON DE MORVILLIERS, Avocat au Parlement; & quant à la Géographie ancienne, par M. MENTELLE, Historiographe de Mgr. Comte d'ARTOIS, Pensionnaire du Roi, Professeur émérite d'Histoire & de Géographie à l'École Royale Militaire, de l'Académie des Sciences & Belles-Lettres de Rouen, &c. &c.; & quant aux Cartes, par M. BONNE, Ingénieur-Hydrographe de la Marine, deux volumes in-4°.*

LA Géographie de l'Encyclopédie est défectueuse à toutes sortes d'égards. Elle n'est qu'un répertoire d'erreurs, de méprises, & d'inexactitudes. La nomenclature y est très-incomplète. Les articles omis y sont en si grand nombre, qu'il en manque souvent deux, trois, & jusqu'à huit de suite. Dans les trente premières pages, nous en avons suppléé quarante-deux, & parmi les articles omis, il n'est pas rare de trouver des lieux considérables, des capitales, & même des états souverains. Les noms des lieux y sont souvent tronqués; les degrés de longitude & de latitude faussement assignés; des

villages y sont donnés pour des villes; des capitales, des villes célèbres y sont décrites en quelques lignes, & souvent, par un abus contraire, on y décrit des villes qui n'ont jamais existé; enfin il n'y a nul plan, nul ordre, nulle proportion dans l'ensemble & dans les parties. On y rencontre, à la vérité, quelques articles excellens, comme le mot *Géographie*, par M. Robert de Vaugondy. Nous nous ferons un devoir de les conserver en entier.

Notre premier objet a été de corriger toutes les erreurs, de suppléer aux omissions, de réduire

chaque article à ses véritables dimensions , de ne point traiter un lieu qui n'offre rien de remarquable , avec l'étendue d'un ville considérable. Nous nous sommes renfermés dans les bornes qu'un dictionnaire de Géographie , qui fait partie de l'Encyclopédie méthodique , doit avoir. Nous nous sommes particulièrement attachés à compléter la nomenclature , & à ne puiser que dans des sources qui ne pouvoient nous induire en erreur. Nous les citerons dans le discours préliminaire. L'un de nous (M. Robert) a fait souvent sa partie *de visu* , parce qu'ayant voyagé vingt ans , & parcouru en détail les diverses contrées de l'Europe , il a été en état de juger par lui-même de l'exactitude & de la vérité des faits avancés par les divers Géographes. Toutes nos divisions seront claires & méthodiques. Nous placerons à l'article de chaque royaume des tableaux qui contiendront le détail de ce qu'ils renferment , & ces tableaux réunis formeront dans le discours préliminaire l'arbre encyclopédique de toutes les connoissances géographiques : & le lecteur pourra s'en servir pour étudier la Géographie dans notre dictionnaire , comme si c'étoit un traité suivi. Dans la description particulière des villes , indépendamment des objets que le Géographe est dans l'habitude de traiter , nous parlerons en détail , si c'est une ville commerçante , de ses manufactures , de son commerce , de ses productions , de l'industrie de ses habitans , de ses relations au dehors , &c. Nous avons cru que ces détails seroient mieux placés dans notre dictionnaire , que d'en faire des articles de Géographie commerçante , qui auroient été moins à leur place dans le Dictionnaire du Commerce , qui fait partie de cette Encyclopédie méthodique.

Nous donnerons la description des royaumes , provinces , républiques , villes , ports , & autres lieux remarquables des quatre parties du monde ; le cours des fleuves & des rivières ; les différentes mers qui baignent les deux continents ; les principaux golfes , détroits , caps & îles qu'elles forment ; les montagnes & les lacs les plus considérables , répandus sur la surface de la terre : en outre , l'histoire de chaque pays , ses commencemens , la forme de son gouvernement , sa puissance , ses révolutions , ses bornes , son étendue , son industrie , les mœurs & les usages de ses habitans , son culte , la température du climat , ses productions , les monumens anciens & modernes qui s'y rencontrent , les sites , les singularités de la nature , ses relations au-dehors , les sièges que les villes ont soutenus , les grands hommes qu'elles ont produits , leur commerce , leur population , les conciles qui s'y sont tenus , les traités de paix qui s'y sont conclus , leurs degrés de longitude & de latitude suivant les meilleures cartes , & leur distance aux villes les plus voisines ; les lieux où se sont données les batailles fameuses , &c.

La Géographie - Physique ne fera qu'une partie

très-accessoire de notre plan , elle est bien plus du ressort du physicien que du géographe. Ce dernier ne doit considérer & décrire que la surface du globe ; le physicien veut connoître sa substance ; mais comme toutes les parties qui ont rapport à la Physique & à l'Histoire naturelle , seront traitées *ex professo* dans cette Encyclopédie , nous ne ferons que citer à l'article de chaque lieu ce qu'il offrira de plus remarquable en Histoire naturelle , comme les eaux minérales , les mines , &c. , laissant au physicien l'explication des effets , & au métallurgiste les opérations sur les métaux.

La Géographie ancienne formera un dictionnaire à part. Le rédacteur de cette partie intéressante y mettra toute l'application & la critique qu'elle exige , ou du moins toutes celles dont il est capable. Il n'avancera rien qui ne lui paroisse bien prouvé , soit par le témoignage des anciens , ou par un examen sévère des plus savans auteurs modernes ; & quand il s'aidera des travaux de ces derniers , ce ne sera qu'après avoir vérifié les passages des auteurs anciens sur lesquels ils appuient leurs opinions. Cette partie sera terminée , 1°. par une table alphabétique de tous les noms qui appartiennent à chaque division ancienne ; 2°. par une table alphabétique renfermant chaque nom ancien du dictionnaire , avec le nom moderne qui lui a succédé , & l'indication de la page où ce nom se trouve.

Nous avons cru qu'il étoit nécessaire de joindre un atlas à notre dictionnaire , pour ne rien laisser à désirer au lecteur ; mais il ne fera point partie essentielle de la souscription de l'Encyclopédie méthodique. On sera libre de l'acheter ou de ne le pas acheter.

Cet atlas , format *in-4°* , sera composé de 55 à 60 cartes au plus. M. Bonne se propose de mettre dans ces diverses cartes toute l'exactitude dont elles sont susceptibles , jointe au mérite de la plus belle gravure. On ajoutera à chacune ce qu'exigent les circonstances actuelles & les découvertes les plus récentes. Cette collection de cartes fera connoître l'état moderne de toutes les parties connues du globe terrestre , en donnant des notions suffisamment développées de chacune , sans perdre de vue les connoissances qu'on puise dans l'antiquité : l'ouvrage même contiendra plusieurs cartes anciennes.

On emploiera la plus grande exactitude possible dans la projection de ces cartes. Les observations astronomiques de longitude & de latitude , sévèrement examinées , en seront un des plus solides fondemens. Quand de vastes espaces seront dépourvus de ces observations , ce qui ne sera pas rare , on recourra à des combinaisons géographiques variées & étendues , afin de pouvoir fixer divers points importans dans ces espaces. On rendra compte de tout ce travail dans un discours préliminaire annexé à l'atlas ; on y citera les principales sources

où l'on aura puiffé. Souvent on ne fera pas de l'avis des Delifle, des Halius, des d'Anville, &c.

On ofera facrifier alors fon refpect pour leur opinion à la perfuafion de la vérité.

[XIII.] *DICTIONNAIRE D'ANTIQUITÉS, Infcriptions, Chronologie, Art de vérifier les dates, Numismatique ou Science des Médailles, Explication des Fables, Caufes des Mœurs, Coutumes & Usages des Anciens, par M. COURT DE GEBELIN, un volume in-4°.*

Ces divers objets de connoiffance font trop liés entre eux pour qu'on puiffe les féparer ; on ne feroit développer les Antiquités du monde fans le fecours des Infcriptions, des Médailles, de la Chronologie, de l'Art qui fait reconnoître les époques de chaque monument ; fans l'intelligence des Fables dont ces Antiquités font femées, & fans la connoiffance des caufes qui firent établir les divers ufages & les diverfes mœurs répandues fur le globe.

L'ensemble de ces objets forme un partie confidérable des connoiffances humaines, fur-tout de celles qu'on appelle *érudites* ; & leur importance fe fait sentir fans peine par les travaux immenfes auxquels elles ont donné lieu, par les fociétés nombreuses qui en font l'objet de leur recherches, & par la lumière qui en réfulte pour toutes les connoiffances, puifqu'il n'en eft aucune qui ne foit appuyée fur ce qui a été fait, dit, ou penfé avant nous.

Cependant, à l'exception de quelques articles relatifs aux Antiquités & aux Monnoies, ces objets n'ont point été traités dans l'Encyclopédie, les favans auteurs ne fe font point occupés d'Infcriptions, encore moins de la Chronologie, nullement de l'origine des ufages : ils n'ont point parlé de l'Aftrologie, de la Divination, de la Magie, des Erreurs & des Superftitions. anciennes, ainfi que de l'explication des Fables. Ce qui n'eft point étonnant.

Les Fables fe confondoient alors avec l'Hiftoire, dont elles ne paroiffent qu'une altération : les ufages paroiffent imaginés au hafard par les fociétés qu'on croyoit également formées par le hafard, ne s'être civilifées que par les effais les plus pénibles & les moins raifonnés, & qui n'avoient réuffi que par un concours de circonftances qu'il étoit impoffible de calculer. La Chronologie s'excluoit naturellement, comme appartenant à l'Hiftoire, dont le chaos & les mafles ne pouvoient entrer dans ce vafte recueil.

Il en étoit de même des Infcriptions & des

Médailles ; elles font également du refort de l'Hiftoire.

Mais dès que l'Encyclopédie fe divife par matières, & que l'Hiftoire y eft admife, la Chronologie, les Infcriptions, & les Médailles y rentrent naturellement comme preuves & développement de l'Hiftoire. Quant à l'explication des Fables & aux caufes des ufages & des mœurs, elles font une fuite naturelle des Antiquités, qu'elles éclairent & qu'elles rendent plus intéreffantes & plus utiles.

On fent que ces divers objets font fufceptibles de très-beaux & de très-grands développemens : obligés de nous réfferrer, nous tâcherons d'être le plus court qu'il nous fera poffible ; de ne donner que les grands réfultats ; de pofer des principes, au moyen defquels on fera difpenfé de pefer fur les conféquences.

Nous tâcherons de ramener les Chronologies à des points fixes & confians, de rétablir le langage fymbolique répandu fur les Médailles, de rendre la connoiffance des ufages plus utile par leurs rapports avec les peuples qui les inventèrent, de faire reparoître le plus bel ordre parmi les Fables, en montrant leur étroite liaifon avec les objets les plus importants pour le bonheur des fociétés, & que ce qui jufqu'ici n'a paru propre qu'à amufer la curiofité, intérefse effentiellement les connoiffances les plus relevées & les plus précieufes.

Enfin, comme l'étymologie des mots en eft prefque toujours la définition la plus exacte & la plus fenfible, nous accompagnerons chacun des mots dont nous traiterons, de fon étymologie fimple & naturelle.

Nous ne négligerons rien, en un mot, afin de réunir la certitude des faits avec l'utilité & l'agrément dont ils font fufceptibles, & qu'on n'ait point lieu de regretter qu'on ait donné une pareille extension au recueil que ce dictionnaire terminera.



[XIV.] *DICTIONNAIRE HISTORIQUE*; par M. GAILLARD, de l'Académie Française & de celle des Inscriptions, deux volumes in-4°.

Nous commencerons ce *Prospectus* par un aveu d'une nature peu commune dans les *Prospectus* ordinaires, c'est que l'Histoire, par-tout si utile, n'auroit pas dû entrer dans le plan de l'Encyclopédie.

Elle est elle-même l'Encyclopédie des faits de tous les temps & de tous les pays; & cette partie, traitée avec une certaine étendue, auroit pu être plus grande que le reste de son tout.

Un Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts & des Métiers n'admettoit pas nécessairement le genre historique, & dès-lors il l'excluoit, à cause de l'immenité de l'objet.

Cependant le frontispice de l'Encyclopédie présente l'Histoire écrivant les Fastes, appuyée sur le Temps.

Le système figuré des connoissances humaines, qu'on a placé à la tête de l'Encyclopédie, ce système si ingénieux & si complet, dont M. Diderot est l'auteur, comprend expressément l'Histoire & ses principales divisions: Histoire sacrée, ecclésiastique, civile, littéraire, ancienne & moderne.

L'Arbre encyclopédique du chancelier Bacon a aussi pour principale branche l'Histoire & ses divisions.

Ce discours immortel, préliminaire sublime, analyse parfaite d'un livre auquel tant d'imperfections inévitables n'ont pu ravir l'honneur d'être le plus utile des livres, & qui, par la nouvelle distribution & le nouveau travail, va devenir aussi utile qu'il peut l'être; ce discours, qui sera toujours un des plus beaux titres de gloire de M. d'Alembert, assigne à l'Histoire son rang dans la chaîne des connoissances humaines.

En effet, il n'y avoit d'autre raison de l'en détacher que son trop d'étendue, mais cette raison suffisoit; & malgré tout ce qui vient d'être dit, l'Encyclopédie avoit paru tout entière, sans que le genre historique y eût été admis. M. de Voltaire, auteur de l'article *Histoire*, avoit seulement exposé sur l'Histoire tant ancienne que moderne, des vues générales, qui servent à donner une idée de la manière dont cette partie pourroit être réduite.

Dans le supplément de l'Encyclopédie ou a suivi un plan différent; on a supposé que cette omission du genre historique étoit une des raisons qui rendoient ce supplément nécessaire; en conséquence on l'a chargé d'un grand nombre d'articles d'Histoire, tant ancienne que moderne, pour donner un intérêt de plus à l'ouvrage. « Il nous a

» semblé, disent les éditeurs, que c'étoit le vœu de » cette partie du public dont les autres regoi- » vent volontiers la loi ».

Quoi qu'il en soit, il n'est plus question aujourd'hui d'examiner si l'Histoire devoit ou ne devoit pas entrer dans le plan de l'Encyclopédie; une fois admise dans ce plan, elle ne doit plus en être exclue, les auteurs du supplément nous ont fait la loi à cet égard, & le lecteur ne veut rien perdre. Mais s'il prend aisément l'habitude des jouissances, & s'il voit de mauvais œil le retranchement total d'un genre ou d'un objet dont il est en possession, nous espérons qu'il permettra, qu'il goûtera même des réductions nécessaires, faites d'après le système qu'on va lui exposer.

Ce dictionnaire différera des dictionnaires historiques ordinaires, en ce qu'il comprendra également les noms des personnes & des choses. Il y aura des articles particuliers pour les personnages vraiment célèbres; il y en aura aussi pour les institutions & les usages vraiment importants. Ces articles de choses auront même, sur les articles de personnes, l'avantage de présenter des tableaux entiers & complets, sans l'inconvénient de la confusion, des répétitions, &c.

Le grand point est de savoir se resserrer; le grand écueil à éviter est la trop vaste étendue du genre. Heureusement on peut beaucoup retrancher sans rien sacrifier. Que sont dans tant de dictionnaires historiques, & que seroient sur-tout dans l'Encyclopédie tant d'ignobles pédans dont les ouvrages ont péri, ou ne seront jamais lus; tant de petits personnages dont l'obscur célébrité n'est entretenue que par le pédantisme & par la fureur de copier? Que fait dans le dictionnaire de Bayle cette foule de sectaires ignorés, à qui un mauvais écrit polémique, un libelle de parti a pu procurer dans leur parti une existence éphémère & locale, & que la condescendance politique de Bayle, pour le pays où il écrivoit, a entassés sans choix, pour se faire pardonner les articles hardis, ou peut-être les articles raisonnables? Pourquoi dans ce fameux livre ne trouve-t-on jamais ce qu'on a toujours intérêt de chercher, & trouve-t-on à chaque page ce qu'on ne cherchera jamais? C'est sans doute une grande tache dans ce grand monument, non de goût, mais d'érudition, de raisonnement, & de critique.

On avoit d'abord proposé de ne parler, même parmi les rois & les princes, que de ceux qui ont aimé & protégé les Lettres. On trouvoit dans ce parti l'avantage de ne prendre de l'Histoire que

ee qui intéresse véritablement un dictionnaire des Sciences & des Arts. Mais le nombre de ces protecteurs utiles est trop petit ; ç'auroit été supprimer de nouveau l'Histoire , après l'avoir admise.

On vouloit encore ne parler que de ceux qui ont fait du bien aux hommes ; c'étoit toujours le même inconvénient ; le nombre eût été trop petit , c'eût été exclure l'Histoire. Eh ! comment dans un dictionnaire historique oublier ces hommes condamnés , si l'on veut , à une éternelle renommée , qui , par d'illustres victoires & d'étonnantes révolutions , ont fait tant de mal aux hommes ? Comment ne pas nommer Alexandre , César , Mahomet , Gengiskan , Tamerlan , Cromwel , &c. ? Comment même ne pas parler de ces fléaux du genre humain , Caligula , Néron ? Est-ce écrire l'Histoire que de ne montrer que des vertus & des bienfaits ?

Quand on traite un genre qui a été défini , peut-être avec un peu d'exagération , *le tableau des calamités & des crimes de l'Univers* ; quand on veut faire aux hommes un récit fidèle du passé , qui puisse les instruire pour l'avenir , peut-on leur dérober la connoissance des malheurs du genre humain ?

L'objet véritablement important , le voilà ; c'est de faire servir le passé à l'instruction du présent & de l'avenir , de donner à l'Histoire toute son utilité , en la rendant la leçon des rois & des peuples ; de la purger de ces faux jugemens , de ces réflexions Machiavélites qui infectent nos Histoires , même les plus estimées ; de cet éloge perpétuel des guerres , des conquêtes , des victoires , & du faste ruineux des rois ; de cette admiration pour le crime insolent & pour le crime adroit ; sur-tout de ce principe pernicieux , qu'il y a une morale pour les Etats & une pour les particuliers ; que la politique peut se passer de la justice , se sé-

parer de la bonne foi , & admettre le mensonge & le crime. Nous n'écrirons rien sur l'Histoire qui ne soit la censure du Machiavélisme ; nous assurerons cet avantage à ce dictionnaire sur tous les dictionnaires historiques & sur toutes les histoires ; nous nous y engageons d'autant plus hardiment , que pour remplir cet objet , il n'est besoin ni de talent , ni de savoir , mais d'honnêteté , de sensibilité , & de principes sûrs.

Ce n'est pas la peine de dire que nous écarterons le merveilleux , qui est le poison de l'Histoire ; mais nous ne confondrons point le merveilleux avec le singulier , qui est très-souvent vrai , & qui est un vrai piquant , ornement le plus naturel du genre historique.

Nous insérerons dans les divers articles , autant qu'il sera possible sans les charger ni les alonger , les mots mémorables , les traits qui peignent , enfin tout ce qui fait lire l'Histoire ; car l'utilité du meilleur ouvrage qu'on ne peut lire , est absolument nulle.

Quant aux bornes respectives des différens genres , comme nous ne cherchons qu'à resserrer le nôtre , que nous avouons être trop étendu , comme un sacrifice nous paroît toujours une acquisition , il n'est point à craindre que nous entreprenions sur les droits des autres écrivains employés à ce grand ouvrage. Circonscrits de tous côtés par l'auteur chargé des Antiquités , Médailles , Monumens , &c. ; par l'Auteur de l'Histoire ecclésiastique , par l'auteur de l'Histoire de la Philosophie ancienne & moderne , par l'auteur même des articles de Jurisprudence , qui ne nous laissera sur les institutions & les usages que la partie purement historique , nous ne prendrons des articles , & des articles importants de l'Histoire tant ancienne que moderne , que ce que ces divers auteurs n'embrasseront point dans leurs départemens.

[XV.] *DICTIONNAIRE THÉOLOGIQUE ; par M. l'Abbé BERGIER, Confesseur de MONSIEUR frere du Roi, & Chanoine de Notre-Dame, deux volumes in-4°.*

POUR peu que l'on ait apporté attention à la lecture de l'Encyclopédie , on apperçoit que la partie théologique a été l'une des plus mal traitées , qu'elle n'est ni complète , ni exacte , ni orthodoxe.

1°. L'on a omis un grand nombre d'articles , qui sont non seulement essentiels à la Théologie , mais absolument nécessaires pour prévenir & corriger les erreurs dont cet ouvrage est rempli.

2°. L'on a placé sous le titre (Théologie) des termes qui appartiennent évidemment à une

autre science , comme *Jézides* , secte de Mahométans , &c.

3°. L'on a rapporté à des sciences différentes , des termes synonymes ou corrélatifs qui concernent la même matière : par exemple , *Clero* , Jurispr. *Clergé* , Hist. Eccléf. *Flagellans* , Hist. mod. *Flagellation* , Hist. Eccléf. & Philos. &c.

4°. Il y a des doubles emplois. On a fait deux articles de plusieurs termes qui ne diffèrent que par la prononciation , ou qui sont évidemment synonymes , comme *Dépouvement* & *Enumé-*

ration, Métempsychose & Transmigration des ames, &c.

5°. Il y en a de trop longs, dans lesquels on a placé des discussions inutiles, ou qui seroient mieux placées sous d'autres articles : *Bible, Communion fréquente, &c.*, sont dans ce cas.

6°. Un défaut beaucoup plus répréhensible est l'affectation de prendre dans des auteurs hétérodoxes la notion des dogmes, des lois, des usages de l'Eglise Catholique, de copier leurs déclamations contre les Théologiens & contre les Pères de l'Eglise, de disculper les Hérétiques & les Incrédules, d'aggraver les torts vrais ou prétendus des pasteurs & des écrivains ecclésiastiques. Les articles *Jésus-Christ, Immatérialisme, Pères de l'Eglise, &c.*, sont dans ce cas. Dans plusieurs autres on étale les objections des Hérétiques, & l'on supprime les réponses des Théologiens catholiques.

7°. De ces divers défauts il en est résulté un plus grand, c'est que la doctrine de l'Encyclopédie est un tissu de contradictions. Les articles faits par des Théologiens, sur-tout par M. Mallet, sont en général assez bien ; les autres, composés par des littérateurs mal instruits ou infidèles, ont été servilement copiés d'après les Controversistes Protestans ou Sociniens.

Pour éviter ces inconvénients dans la nouvelle Encyclopédie, rangée par ordre de matières, il faut suivre un plan mieux conçu.

Le dictionnaire théologique doit renfermer non seulement le dogme, mais la critique sacrée, nécessaire pour l'intelligence de l'Ecriture Sainte, l'Histoire Ecclésiastique, qui nous apprend la manière dont le dogme a été attaqué & défendu, les lois des *disciplines* relatives au dogme, la liturgie ou les pratiques du culte extérieur, qui en sont l'expression & qui le mettent sous nos yeux ; la morale chrétienne, telle qu'elle est enseignée dans l'ancien & le nouveau Testament.

Parmi les objets du dogme, il en est qui sont partie de la Métaphysique ou de la Théologie naturelle ; le philosophe les présente tels qu'ils sont connus par la raison, le Théologien doit les montrer tels qu'ils sont enseignés par la révélation. Ainsi, les articles *Dieu, Ame, Esprit, Création, Immatérialisme, Spiritualité, Immortalité, &c.*, doivent se trouver dans le dictionnaire théologique, aussi bien que dans le dictionnaire philosophique, mais sous un aspect différent.

De même, la Morale naturelle est du ressort de la Philosophie ; mais la Morale évangélique est une partie essentielle de la révélation ou de la doctrine de Jésus-Christ ; un Théologien doit montrer qu'elle n'est point contraire à la Morale naturelle.

La critique sacrée ne doit embrasser que ce qui a un rapport direct à la religion des Patriarches, des Juifs, des Chrétiens ; les livres saints qui la renferment, les dogmes, les lois,

les usages religieux. Ce qui concerne les opinions, les lois, les coutumes civiles, politiques ou militaires, appartient plus directement à l'Histoire ancienne. Les noms des mois, des mesures, des habits des Hébreux, &c., les rêveries des Rabbins, la Cabale, le Talmud, la Mischna, &c., sont étrangers à la Théologie.

Il en est de même de la Géographie ; il y a cependant des articles sur lesquels un Théologien doit justifier le récit des livres saints contre les conjectures d'une fausse critique, tels que la formation du *Lac Asphaltite* ou *mer-Morte*, le miracle de Josué à *Gabaon, &c.*

L'Histoire Ecclésiastique ne doit point renfermer les religions fausses ; la croyance & les mœurs des Chinois, des Indiens, des Perses, des Grecs, des Romains, des Mahométans, sont plutôt du ressort de l'Histoire profane ou de la Philosophie, que de la Théologie. Les Ordres religieux & ce qui les concerne tiennent à l'Histoire Ecclésiastique ; les Ordres militaires n'y ont que très-peu de rapport.

C'est à la Jurisprudence Canonique de discuter les lois & la discipline de l'Eglise, de les concilier avec les lois civiles ; mais lorsque les objets de discipline tiennent au dogme, comme la hiérarchie, les vœux, les pratiques du culte extérieur, un Théologien ne peut se dispenser de les présenter sous cet aspect, d'en démontrer la sagesse & l'utilité. Il doit parler des conciles en ce qui touche le dogme, & laisser de côté la discipline, lorsqu'elle n'y a aucun rapport.

On doit laisser au Grammairien* le soin de donner le sens de tous les mots de notre langue ; cependant lorsqu'il s'en trouve qui ont un sens théologique différent de la signification commune, lorsqu'ils expriment un point de croyance ou de pratique religieuse, ils doivent avoir place dans le dictionnaire théologique.

Une des principales attentions du rédacteur de ce dictionnaire sera donc de ne prendre dans les articles communs à plusieurs sciences, que ce qui concerne directement sa partie, & de laisser le reste à ceux auxquels il appartient.

Il aura soin de faire les articles qui manquent, de suppléer à ceux qui sont défectueux, de retrancher ce qui paroît inutile, de corriger ceux qui renferment des erreurs, sans attaquer toutefois directement aucun écrivain, sans prendre le ton de dispute ou de dissertation, & en supprimant tout reproche personnel.

Puisqu'il est question de faire un dictionnaire français, il paroît convenable de n'y point mettre de passages latins, mais de les traduire, d'écrire les mots hébreux en caractères ordinaires, de ne faire usage du grec que pour donner l'Etymologie des mots qui en sont dérivés.

On se fera une loi de conserver en entier tous les articles qui paroissent bien faits, & ils sont en

grands nombre , sur-tout ceux qui sont de M. Mallet , Théologien très-instruit , judicieux & modéré. C'est un acte de justice de conserver à un auteur estimable tout l'honneur de son travail.

Ce dictionnaire sera précédé d'un plan ou prospectus , dans lequel toute la nomenclature sera rangée selon l'ordre didactique ou selon la suite naturelle des idées.

[XVI.] *DICTIONNAIRE DE LA PHILOSOPHIE ancienne & moderne ; par M. NAIGEON , un volume in-4°.*

L contiendra l'Histoire générale & particulière de la Philosophie & des Philosophes anciens & modernes. On y exposera fidèlement , & d'une manière claire & précise , leurs principales opinions sur la Physique , la Métaphysique , la Politique , & la Morale. On y joindra quelques détails sur leur vie privée , lorsqu'elle offrira des traits assez piquans pour intéresser le lecteur , ou qu'on les croira propres à développer leur caractère moral.

Pour mieux exécuter le nouveau plan de travail qu'on a cru devoir adopter , on se propose d'étendre ou d'abrégé , de refaire même en tout ou en partie , selon qu'on le jugera nécessaire , plusieurs articles de Philosophie ancienne & moderne , répandus dans la première Encyclopédie , & dont les différens auteurs nous ont paru fort au dessous de leur sujet ; mais on conservera scrupuleusement , & sans se permettre même le plus léger changement , ceux qui sont le fruit des recherches d'un Philosophe justement célèbre , qui a porté sur tous les objets dont il s'est occupé , des vues également neuves , fines & profondes , à qui nous devons encore un grand nombre d'excellens articles de Grammaire , de Littérature , de Politique , & de Morale , & , ce , qui ne mérite pas moins d'éloges , par l'étendue & la variété des connoissances que ce nouveau travail suppose , l'histoire presque entière des arts & métiers , & la description exacte & détaillée d'une infinité de machines ingénieuses , dont le mécanisme , lors même qu'il est le plus simple , est toujours très-difficile à décrire d'une manière claire & sensible pour les autres.

Les additions plus ou moins étendues qu'on se propose de faire aux articles qui traitent de la Philosophie des anciens , auront pour but d'éclaircir certains points de leurs doctrine , & de fixer enfin les idées sur ces questions d'autant plus obscures aujourd'hui , qu'elles ont été souvent agitées ; de faire voir l'état des sciences chez les Grecs au temps où ils florissoient , & le point où ils les ont portées par les seules forces de leur génie , & privés des instrumens dont les modernes se sont servis avec tant de succès ; de déterminer avec exactitude l'importance & la difficulté de leurs découvertes considérées en elles-mêmes ; de bien distinguer sur-tout parmi les vérités éparées dans leurs ouvrages , celles dont ils voyoient la liaison , les rapports , & les conséquences , & à la dé-

monstration desquelles ils avoient été conduits par le raisonnement , l'expérience , & l'observation , d'avec celles qui n'étoient dans leur tête que de simples opinions. C'est faute d'avoir fait cette distinction importante , qu'un écrivain peu philosophe a fausement attribué aux anciens une foule de découvertes qui ne leur appartiennent pas , & dont il est également ridicule & injuste de leur faire honneur au préjudice des modernes. Il y a bien de la différence entre un aperçu vague , ou , si l'on veut , une opinion ingénieuse & vraie , mais qui ne tient absolument à rien dans la tête de celui où elle se trouve , à laquelle il est même arrivé sans le savoir , & en partant le plus souvent de principes faux , & une idée lumineuse fondée sur des principes incontestables , & qui est le résultat d'une longue suite d'expériences & d'observations. C'est là le point où commence la science , & ce qui seul en mérite le nom.

L'Histoire de la Philosophie moderne sera traitée avec le même soin. L'Encyclopédie méthodique offrira même sur ce sujet aussi vaste , & plus intéressant pour nous , plusieurs nouveaux articles qui pourront donner lieu à des réflexions utiles sur certains points de Littérature , de Morale , & de Philosophie. Toutes ces additions seront imprimées , les unes à la suite des articles dont elles formeront le supplément , les autres sous certains chefs généraux auxquels elles appartiennent. On les désignera par une étoile , afin que le lecteur puisse voir d'un coup-d'œil ce que l'Encyclopédie méthodique contiendra de plus en ce genre , & les nouvelles richesses qu'elle doit ajouter à celles que la première Encyclopédie renfermoit déjà sur cette branche de nos connoissances.

Si l'histoire critique de la Philosophie de Bruker avoit été faite par un homme versé dans les différentes matières qu'elle embrasse , & qui eût joint sur-tout , à une étude réfléchie des langues anciennes , la sagacité & la profondeur qu'exigeoit un ouvrage de cette nature , elle auroit pu être d'un grand secours : mais ce livre n'est guère qu'une vaste compilation , qui suppose plus de patience que de raisonnement ; il ne dispense pas même de consulter les sources , ce qui du moins eût abrégé le temps & les recherches , toujours longues & pénibles , quand on veut les faire avec autant d'exactitude que de discernement. Bruker , comme la plupart des érudits , avoit beaucoup plus lu que

médité. Il manquoit de goût, & n'avoit d'ailleurs ni assez de connoissances, ni assez de philosophie, pour apprécier les matériaux qu'il rassembloit de toutes parts. En effet, il suffit de lire avec attention les ouvrages originaux dont il rapporte de longs extraits, pour se convaincre que souvent il n'entendoit pas ou entendoit mal les auteurs qu'il analysoit. Il passe sous silence des lignes précieuses aux yeux du Philosophe, & omet une foule d'idées, tantôt fines & délicates, tantôt fortes & hardies, dont il ne voyoit pas la tendance. Son livre, au reste, a le mérite de tous les recueils; il peut servir à en faire un bon. Si l'exécution du plan qu'il avoit conçu étoit au-

dessus de ses forces, il a du moins fouillé la mine, & il en a tiré des matériaux dont une main plus habile peut faire un meilleur usage. C'est le but qu'on s'est proposé dans le dictionnaire philosophique. On n'a rien négligé pour donner à cet ouvrage toute la perfection dont il est susceptible. On a lu & extrait avec soin tous les auteurs qui pouvoient répandre quelque jour sur la Philosophie ancienne & moderne; mais on les a lus dans un autre esprit & avec d'autres vues que Bruker; & l'on ose croire que le Public aura lieu d'être satisfait du travail de l'auteur qui s'est chargé de compléter cette partie si intéressante & si peu connue des progrès de l'esprit humain.

[XVII.] *DICTIONNAIRE UNIV. ET RAIS. DE MÉTAPHYSIQUE,*
Logique, & Morale; un volume in-4°.

On se propose de mener de front ces trois parties de la science, à cause de la grande analogie qu'elles ont entre elles. La Métaphysique a pour objet, 1°. la connoissance immédiate de notre ame, de son action, de ses facultés, &, par comparaison, la connoissance de tous les êtres qui sont regardés comme étant de la même nature que notre ame: dans ce sens, la Métaphysique peut être considérée comme une science d'observations: 2°. elle a pour but la formation de nos idées & leur perfection, qui consiste à représenter fidèlement les êtres qui sont hors de nous & leurs propriétés; c'est-à-dire, leurs rapports entre eux & avec nous-mêmes.

La Logique nous enseigne à réfléchir sur nos idées & sur les signes de nos idées, à les combiner, à les ordonner selon l'art, moins pour en tirer des vérités nouvelles, que pour prouver aux autres des vérités à nous connues, &, par un abus très-fréquent, des erreurs chéries.

L'objet de la Morale est de diriger nos idées, nos raisonnemens, nos sentimens, notre volonté à la vertu, & de nous apprendre, qu'indépendamment de toute autre considération, il importe à l'homme, à tout être social, d'être vertueux, eût-il d'ailleurs la raison assez bornée ou assez dépravée pour méconnoître la vraie source, la source céleste & pure de toute vertu.

L'objet de ces trois sciences se réunit donc en ce point, qu'elles dirigent toutes trois nos facultés à leur but le plus noble & le plus digne de nous; notre entendement à la vérité & notre volonté à la vertu; c'est-à-dire, qu'elles travaillent toutes trois de concert à nous procurer le bonheur, & à l'établir sur les fondemens les plus solides qui existent dans la nature.

A dieu ne plaise que ce cherche à faire valoir

mon travail aux dépens de celui des autres! Je connois nombre d'excellens morceaux de Métaphysique, de Logique, & de Morale dans la première Encyclopédie, qui sera toujours l'ouvrage primitif & fondamental. J'en connois plusieurs qui ont été rédigés par des écrivains du premier ordre, où l'on trouve la force & la beauté du style jointes à la justesse & à la profondeur des idées; & il est plus que vraisemblable que l'on trouveroit dans tous les articles relatifs à une même science cette harmonie, cette unité si précieuse aux gens de goût, si nécessaire dans les ouvrages philosophiques, pour peu que les circonstances eussent permis que tous ces articles fussent de la même main. Le principal but de mon travail sera d'établir cette unité, autant qu'il sera possible, dans chacune des trois parties dont je me suis chargé, principalement dans les points par où elles se rapprochent les unes des autres.

Je pourrai me permettre de faire quelques additions toutes les fois qu'elles me paroîtront nécessaires pour remplir un vuide, pour suppléer à une interruption dans la chaîne des vérités; mais en général je me garderai bien de chercher à augmenter ces trois parties, objet de mon travail, je les diminuerai plutôt, en supprimant, en resserrant quelques articles qui roulent sur de pures subtilités, parce que les subtilités sont toujours moins favorables à la vérité qu'à l'erreur. En effet, pour peu qu'on y réfléchisse, on reconnoitra que les abstractions ne sont autre chose que des images légères, ou, si l'on veut, des ombres fugitives, qui représentent imparfaitement les choses, & d'autant plus imparfaitement, qu'elles s'élèvent davantage au-dessus de leurs modèles. Pour féconder les sciences qui s'occupent des ces idées, il faut donc travailler sans relâche à ramener celles-ci

du monde intelligible où elles s'évaporent & se perdent , pour ainsi dire , dans ce monde physique , où elles prennent de la consistance & de la réalité. La Géométrie elle-même , la plus réelle , la plus active , la plus solide de ces sciences , ne fut jamais plus intéressante , & en même temps plus sublime que lorsqu'elle appliqua ses méthodes & ses instrumens aux objets , sur-tout aux grands objets de la nature.

C'est dans cet esprit que je retrancherai toutes ces questions puériles , oiseuses , que leur subtilité rendoit jadis recommandables , & qu'heureusement pour notre siècle elle rend aujourd'hui ridicules. Telles sont les questions trop fameuses sur les universaux *in essendo* & autres , sur les natures

banales , les accidens modaux , & tous les grades métaphysiques , les propositions promissives , reduplicatives , falsifiantes , & leur conversion ; les espèces impréressées & expressees , le prédicable & le prédicat , la raison ratiocinante & la raison ratiocinée , &c. &c. &c. Non qu'il n'existe en tout cela un fond de vérité , mais ce sont des vérités vagues , inutiles , souvent très-communes , & que d'ailleurs tout bon esprit comprendra facilement dès qu'elles seront traduites en langage intelligible. Ce sont peut-être les plus hautes branches de l'arbre , mais qui , trop éloignées des racines , n'en reçoivent qu'une sève exaltée d'où se forme un vain luxe de feuilles , sans aucun fruit , & trop souvent sans aucune fleur.

[XVIII.] *DICTIONNAIRE DE GRAMMAIRE ET DE LITTÉRATURE ;*
par une Société de Gens de Lettres ; (M. MARMONTEL , de l'Académie Française ; M. BEAUZÉE , de la même Académie , &c. un volume in-4°.)

C E dictionnaire présente deux parties des connoissances humaines , unies par un principe commun , qui est *l'art du langage* ; & qui , ne pouvant ni se séparer ni se confondre avec d'autres sciences , devoient naturellement être rassemblées dans un même corps d'ouvrage.

Les langues , considérées simplement comme un moyen de communiquer ses idées , sont soumises à des règles qui sont l'objet de la *Grammaire*. Les unes sont relatives à la composition de toutes les langues , & forment la *Grammaire générale* ; les autres , relatives seulement à tel ou tel idiôme , forment la *Grammaire propre* à chacun de ces idiômes.

Mais les langues sont composées de mots qui , soit par la nature plus ou moins harmonieuse de leurs élémens , & l'ordre dans lequel on les place , soit par la signification plus ou moins précise qu'on y attache , soit par les images & les idées accessoires qu'ils réveillent dans l'esprit , sont susceptibles d'une variété infinie de combinaisons , plus ou moins propres à donner au discours du mouvement , de la vivacité , de l'intérêt , ou de l'énergie.

Cet art d'animer & d'embellir le discours se divise en deux branches , la *Poétique* & la *Rhetorique* , dont les subdivisions embrassent tous les genres de compositions littéraires.

La discussion des principes & des règles de ces diverses compositions ; l'analyse des beautés & des défauts des ouvrages les plus célèbres dans chaque genre ; l'examen comparé des langues anciennes & modernes , dans leurs rapports avec la perfection des arts & des lettres , forment une troisième division qui , sous le nom de *Critique* , donnera lieu à un grand nombre de détails & d'ob-

servations également propres à éclairer l'esprit & à former le goût , soit pour composer des ouvrages de littérature , soit pour en apprécier le mérite.

L'histoire de la Poésie & de l'Eloquence , des progrès & des révolutions du goût chez les anciens & chez les modernes , entrera aussi dans cet ouvrage ; elle n'y sera cependant pas traitée dans des articles particuliers , ni par la méthode biographique , étrangère au plan de l'Encyclopédie ; mais elle sera fondue dans les articles généraux , consacrés aux grandes divisions de la littérature. Ainsi , *Homère* ne formera point un article à part ; mais aux articles *Epopée* , *Poésie* , on trouvera les détails nécessaires sur la vie & les ouvrages de ce grand homme , sur les circonstances qui ont pu favoriser son génie , & l'influence qu'il a eue sur les progrès de la poésie dans les siècles postérieurs.

La Mythologie ancienne formera une autre division ; elle a des rapports nécessaires avec la poésie , & la connoissance en est même indispensable pour l'intelligence des poètes grecs & Romains. C'est sous ce point de vue seulement qu'on considérera cet objet , & non dans ses rapports avec l'histoire , la religion , & les mœurs de l'antiquité.

Les parties principales qui doivent composer ce dictionnaire , ont été traitées d'une manière aussi neuve qu'intéressante dans l'*Encyclopédie* & son *supplément*. La Grammaire générale & particulière avoit été entreprise par M. du Marlais ; la mort l'a interrompu dans son travail , qui a été continué par M. Beauzée , son disciple & son émule. Le nom & les ouvrages de ces deux grammairiens sont trop connus pour ne pas nous dispenser de faire leur éloge.

M. Marmontel avoit donné dans les 4, 5, 6, & 7^e volumes de l'Encyclopédie d'excellens articles de Littérature; mais les obstacles qui s'étoient opposés à la continuation de cet ouvrage, l'avoient empêché de poursuivre son travail dans les dix derniers volumes. Il l'a repris depuis, & a donné dans le *supplément* tous les articles qui servent à compléter la *Rhétorique* & la *Poétique*. Une connoissance approfondie de la littérature, un goût sain, une discussion solide & lumineuse, un style clair, élégant, & correct, un choix d'exemples heureux & agréables, caractérisent particulièrement ces articles, dignes, à tous égards, de la réputation de l'ingénieur & célèbre académicien à qui nous les devons.

Avec quelque soin que la Grammaire & la Littérature soient traitées dans l'Encyclopédie & le *supplément*, c'est avec des corrections, des additions, & des améliorations considérables que nous les offrirons au public dans le nouveau dictionnaire; M. Marmontel & M. Beauzée se sont chargés de revoir tous leurs articles, d'y corriger les erreurs qui peuvent s'y être glissées, d'y ajouter les observations & les idées que leurs études ou de nouvelles réflexions leur ont fait naître, de suppléer enfin les articles que l'inattention avoit fait omettre. Ce nouveau travail est très-considérable.

M. de Voltaire avoit donné plusieurs articles charmans pour l'Encyclopédie; il en désiroit vivement une nouvelle édition, & c'étoit pour cette nouvelle édition qu'il avoit composé les *Questions sur l'Encyclopédie*. On a donc cru devoir reprendre dans cet ouvrage tous les morceaux qui appartiennent à la Littérature, pour en enrichir le nouveau dictionnaire.

Mais le travail de ces hommes célèbres n'a pas suffi pour compléter le plan du nouveau dictionnaire, tel que nous l'avons exposé. Un très-grand nombre d'articles, qu'ils ont omis ou regardés comme étrangers à leur objet, ont été recueillis de l'Encyclopédie même, ou suppléés par l'éditeur. Il a cru devoir aussi joindre souvent des additions & des observations aux articles composés par les auteurs principaux, lorsque les objets qui y sont traités lui ont paru susceptibles d'être un peu plus développés, ou d'être présentés sous différens points de vue.

Toutes ces additions & corrections seront distinguées par des marques particulières qui indiqueront avec précision ce qui appartient à chaque auteur.

Enfin on n'a rien négligé pour donner à cet ouvrage toute l'étendue, l'intérêt, & l'utilité dont il est susceptible.

[XIX.] *DICTIONNAIRE UNIVERSEL DE DROIT; par une Société de Jurisconsultes (1); rédigé & mis en ordre par M. l'Abbé REMY, Avocat au Parlement, trois volumes in-4°.*

DEPUIS que Montesquieu & quelques autres hommes de génie ont écrit sur les lois & sur les principes des gouvernemens, il s'opère parmi nous une révolution dont on sent déjà l'heureuse influence. Les bons esprits, dégoûtés des spéculations oiseuses, dirigeant leurs efforts vers les connoissances utiles, se font appliqués à débrouiller le chaos de notre histoire & de nos coutumes; chacun d'eux s'est avancé, avec plus ou moins de succès, dans la partie qu'il a essayé de traiter; &, grâce à ce concours de travaux, le public commence à entrevoir le jour où il pourra lui-même être initié dans tous les mystères de ces lois qui modifient la li-

berté, & auxquelles on est tenu de conformer les principales actions de la vie.

La partie du dictionnaire encyclopédique qui concerne la Jurisprudence, avoit été faite pour remplir cet objet; mais, malgré les bons articles qu'on y trouve (ceux sur-tout qui appartiennent au savant M. Boucher d'Argis), il est cependant impossible de se dissimuler qu'un grand nombre ne pèchent, soit par une prolixité rebutante, soit par des omissions nuisibles, soit par des erreurs graves.

Indépendamment des inexactitudes & des erreurs, on est en droit de reprocher à l'Encyclopédie un grand nombre d'omissions importantes: plusieurs articles annoncés par des renvois ne se trouvent ni dans le dictionnaire, ni dans son supplément, ni dans aucune des nouvelles éditions. Si l'on en compare la simple nomenclature à celle du répertoire universel de jurisprudence, on reconnoitra combien elle est défectueuse. La perfection d'un ouvrage de ce genre ne peut dépendre que d'une continuité d'efforts & d'une multitude de tentatives que le public doit soutenir: chaque génération ajoute aux travaux des précédentes; c'est ainsi que

(1) On trouvera au bas des articles nouveaux le nom de leurs auteurs. Parmi les jurisconsultes qui ont bien voulu concourir à la perfection de cet ouvrage, nous devons nommer ici M. Boisson, qu'une mort soudaine vient d'enlever au barreau, & qui, depuis long-temps, travailloit à rectifier les articles de l'ancienne Encyclopédie. Un de ses confrères, non moins versé que lui dans la science des lois, s'est chargé de finir cette partie importante de l'ouvrage.

l'édifice peut s'achever. On le propose de mettre en œuvre les connoissances répandues dans le répertoire universel de jurisprudence, de la même manière que les auteurs de ce dernier en ont usé à l'égard du dictionnaire encyclopédique. Mais entre le répertoire de Jurisprudence & cette partie de l'Encyclopédie méthodique, il y aura des caractères assez marqués, pour empêcher de confondre jamais ces deux ouvrages. Tous les réglemens si variables du flic, tous les tarifs des finances, toutes les formules d'actes qui sont développés en détail dans le répertoire, ne se trouveront qu'en simples généralités dans l'Encyclopédie méthodique.

On s'attachera sur-tout à développer le véritable esprit de la jurisprudence. Les jugemens des cours supérieures formant aujourd'hui une partie essentielle de notre Droit civil, il est très-important de savoir au moins distinguer ceux qui font loi, d'avec ceux qu'on ne peut invoquer pour la décision des affaires de même espèce qui renaissent chaque jour dans les tribunaux : c'est peu de rassembler des arrêts contradictoires sur chaque matière, si l'on n'y joint pas le flambeau nécessaire pour éviter les pièges de la chicane.

A tout ce qui concerne la jurisprudence civile, canonique, bénéficiaire, & criminelle, on ajoutera trois grandes branches des connoissances humaines, qui, jusqu'à présent, n'ont été réunies dans aucun

dictionnaire de Droit; ce sont les questions les plus intéressantes du Droit public, du Droit des gens, & du Droit naturel; matières qui tiennent aux premières par une infinité de rapports, & dont la plus grande partie se trouve encore isolée, soit dans les livres des philosophes, soit dans les recueils des simples compilateurs. On s'attachera particulièrement à l'histoire des lois, parce qu'il est impossible d'être jurisconsulte sans ces connoissances préliminaires.

Les corrections qu'on fera aux anciens articles seront distinguées par un signe particulier, ainsi que les articles nouveaux : ces derniers seront fort nombreux, parce qu'indépendamment des omissions de la première édition de l'Encyclopédie, il est émané du trône une multitude de réglemens qui ont changé l'ancien état des choses, tels que les lois relatives aux ordres religieux, aux portions congrues, aux jurandes, aux arts & métiers, aux tailles, aux déserteurs, aux serfs, aux prisons, à la torture, au commerce, aux préfidiaux, &c.

A la fin de l'ouvrage, on placera un tableau qui fixera l'ordre dans lequel les principaux articles sur chaque matière doivent être lus, pour réunir les avantages des traités particuliers à ceux de la forme alphabétique. Il sera terminé par un catalogue des livres de Droit les plus estimés, avec une notice des meilleures éditions.

[XX.] DICTIONNAIRE DE FINANCES, *historique, philosophique, & politique; un volume in-4^o.*

UN dictionnaire réunissant des notions justes sur les différentes matières des Finances, est un ouvrage absolument nouveau. L'Encyclopédie ne contient qu'un petit nombre d'articles sur cette partie, les uns rédigés par un homme (1) qui, peu instruit des faits, s'est jeté dans des dissertations vagues & médiocrement intéressantes; la plupart des autres trop resserrés & copiés dans des dictionnaires composés par des personnes à qui ces matières étoient absolument étrangères.

Donner une idée de l'administration des finances dans tous les états de l'Europe, présenter une nomenclature complète des mots nécessaires à l'intelligence des livres écrits sur cette matière; entrer dans tous les détails de l'administration des finances, particulière à la France; présenter l'histoire des différentes natures d'impositions; offrir des idées sur leur réformation: tel est le plan de ce dictionnaire.

En le composant, l'auteur a eu à choisir entre deux manières d'y procéder très-différentes. La première, de faire un ouvrage purement politique & philosophique, & d'effleurer seulement les faits &

les détails; la seconde, de faire une collection de jurisprudence en finance, un manuel fait pour devenir un livre classique pour tous ceux qui sont occupés des différentes branches de cette administration.

Entre ces deux partis on en a pris un mitoyen: on a rassemblé les principaux faits; on s'est efforcé de donner de chaque objet des définitions justes; mais en se renfermant dans des bornes étroites, on a tâché d'instruire, sans perdre entièrement de vue le désir de se faire lire avec quelque intérêt.

Heureux le peuple qui vit sous un gouvernement dont la bienfaisance est la base, & qui, n'ayant rien à cacher, ne s'enveloppe point d'un voile mystérieux; qui, persuadé que les discussions impartiales ajoutent des lumières à l'expérience, n'oppose aucun obstacle à la publication des ouvrages relatifs à l'administration!

Les articles qui seront marqués d'un (D) nous ont été fournis par une personne que diverses circonstances ont mise à portée d'acquérir des connoissances particulières sur les matières qui font l'objet de ce dictionnaire; mais elle a désiré de n'être pas nommée.

(1) M. Pesselier.

[XXII.] *DICTIONNAIRE DE L'ÉCONOMIE POLITIQUE ;*
un volume in-4°. (1).

L'ÉCONOMIE politique embrasse la nature & l'essence des gouvernemens, les devoirs & les droits des dépositaires de l'autorité souveraine, leur influence sur les propriétaires fonciers, les cultivateurs, les manufacturiers, les négocians, les voituriers, les artisans, & les hommes dévoués aux services purement personnels.

Cette science distingue & classe les citoyens par le genre des travaux dont ils sont occupés. Elle assigne les relations qu'ils ont entre eux, l'ordre, l'enchaînement, & la dépendance réciproque de leurs fonctions diverses, ainsi que les moyens de les faire tous contribuer de mieux en mieux à la conservation, à la multiplication, au bien-être de l'espèce humaine sur la terre.

Les arts & les sciences qui caractérisent l'état & la condition des hommes dans l'analyse économique des empires civilisés, ont tous leurs observations fondamentales, leurs principes de théorie, leurs règles de pratique. Chacun d'eux a dans l'Encyclopédie méthodique son dictionnaire particulier, qui contient, par ordre alphabétique, tous les objets qui la composent.

Mais la science économique, dont l'objet est de connoître, de perfectionner leur enchaînement, leur correspondance mutuelle, & leur manière de concourir au bien général de l'humanité, doit aussi avoir sa nomenclature particulière. Elle a des

maximes à établir, des conclusions à déduire, & de grandes erreurs à combattre.

Il est aisé de voir, par le discours préliminaire de l'Encyclopédie, par l'exécution du dictionnaire & de ses supplémens, que cette science n'entroit point dans le plan des éditeurs; & rien n'étoit moins étonnant, puisqu'elle commençoit à peine à se former.

C'est dans ces derniers temps qu'on a réuni, par une méthode nouvelle, en un seul corps de doctrine toutes les connoissances éparées & confuses des anciens & des modernes sur cet objet.

Intimement persuadé que ce corps de doctrine est le développement le plus simple, le plus certain, le plus utile de la loi de justice & de l'ordre de bienfaisance, qui sont la base naturelle des sociétés humaines, je me propose de le développer avec toute la précision dont je suis capable.

Mais plein de respect pour les partisans des opinions contraires, j'en rendrai compte avec la même exactitude, prenant soin de distinguer dans l'esprit de la plus scrupuleuse impartialité, les simples assertions encore contestées, d'avec les principes avoués & reconnus; les conséquences généralement consenties, d'avec celles qui n'ont pas cessé d'effrayer des contradictions.

Je tâcherai d'être clair. Les grandes vérités de l'économie politique n'ont pas besoin d'autres ornemens.

J'exposerai dans le discours préliminaire l'analyse économique des états civilisés & l'enchaînement des principes qui composent la science politique.

(1) M. l'Abbé de Montlinot, connu par un excellent discours sur la mendicité, & par plusieurs mémoires fournis au gouvernement sur ces objets, s'est chargé de toute cette partie dans ce dictionnaire.

[XXII.] *DICTIONNAIRE DE COMMERCE ; par M. l'Abbé*
BAUDEAU, un volume in-4°.

UN dictionnaire de Commerce, faisant partie de l'Encyclopédie méthodique, a des limites beaucoup moins étendues que ce même ouvrage qui seroit publié séparément. Il faut d'abord en supprimer toute la Géographie commerçante, puisqu'elle se trouve traitée dans le dictionnaire géographique; il faut encore en supprimer tout le contentieux qui est plus particulièrement l'objet de la Jurisprudence. Tous les détails des arts & métiers mécaniques, tout ce qui concerne les com-

munités, la police des métiers, l'ordonnance des manufactures, doivent en être également supprimés, puisque l'Encyclopédie méthodique a un dictionnaire à part, & le plus étendu de tous sur ces divers objets. Notre dictionnaire de Commerce doit donc se borner à l'explication de tous les termes qui ont rapport au commerce proprement dit; il doit comprendre tous les détails concernant les monnoies, soit réelles, soit fictives, les poids, les mesures, les compagnies de commerce, avec

l'histoire de leur régie & administration, les banques, les consuls & leurs fonctions, les chambres d'assurance, l'histoire des juridictions consulaires & les fonctions de juges-consuls, la manière de tenir les différens livres & d'établir des sociétés, leurs formes & formules, les changes, les contrats maritimes, & toutes les espèces de contrats usuels, soit pour le commerce de terre, soit pour celui

de mer, les tableaux comparés d'importation & d'exportation, & toutes les généralités qui ont rapport au commerce, soit considéré en grand, soit en détail. Voilà les objets que nous nous proposons de traiter; nous joindrons à la tête de cet ouvrage un discours préliminaire qui comprendra le tableau vu en grand & par voie de comparaison, de tout le commerce de l'Europe & des autres continens.

[XXIII.] *DICTIONNAIRE UNIVERSEL ET RAISONNÉ DE MARINE;*
par M. VIAL DE CLAIRBOIS, Ingénieur-Constructeur de la Marine, de l'Académie Royale du même nom; & par M. BLONDEAU, Professeur Royal en Mathématiques & en Hydrographie aux Ecoles de la Marine, de l'Académie Royale du même nom, de la Société Royale patriotique de Stockholm, de celle des Sciences & Belles-Lettres de Gotthembourg, de la Société Académique de Cherbourg, &c., deux volumes in-4°.

LA Marine embrasse une quantité prodigieuse d'objets : il y a peu de connoissances de pratique ou de théorie, dont les officiers des différens corps qui la composent ne puissent & même ne doivent faire usage. Le pilotage, la construction, la manœuvre, &c., sont tous fondés sur les sciences exactes & sur la Physique, que ces personnes ne peuvent plus ignorer aujourd'hui. Les capitaines de vaisseaux & les commissaires président aux recettes des matières nécessaires à la construction, au grément, à l'armement des vaisseaux, dans lequel armement sont comprises les choses nécessaires à la vie, à la conservation ou au rétablissement de la santé des équipages & des états-majors.

Pénétrés de l'utilité dont pourroit être un ouvrage dont tous ces objets formeroient la matière, & qui y seroient traités en détail sous la forme la plus propre à satisfaire aux différentes vues des lecteurs, nous nous sommes rendus à l'invitation qui nous a été faite de composer un *Dictionnaire universel & raisonné de Marine*, pour être joint à une Encyclopédie par ordre de matières, dont plusieurs hommes célèbres s'occupent actuellement.

Les premiers éditeurs de l'Encyclopédie ont été si mal servis pour l'objet de la Marine, que nous doutons d'y pouvoir trouver beaucoup d'articles à conserver; si quelques-uns sont bien faits, ce sont ceux donnés depuis par M. le chevalier de la Coudraie, lieutenant de vaisseau, actuellement retiré. Mais l'ouvrage de M. Lescallier nous en fournira d'excellens, particulièrement sur le détail du grément, de la manœuvre. Nous puiserons de même dans les meilleures sources, pour tout ce que nous ne tirerons pas de notre propre fond. Indépendamment mêmes des connoissances que nous devons avoir par état de la construction,

BEAUX-ARTS. TOM. I.

de la science du pilotage, improprement nommé Hydrographie, & de l'Hydrographie proprement dite, notre intention est de consulter les meilleurs auteurs sur ces matières, d'en exprimer le suc, pour ainsi dire, de discuter leur façon de voir, & de ne nous décider jamais que pour celle qui aura pour elle, ou l'évidence, ou la plus grande probabilité. L'art de manœuvrer un vaisseau, suivant les différentes circonstances, ne vous étant point étranger, les articles qui le concernent seront traités d'une manière entièrement nouvelle, & conforme à ce qui se pratique.

On trouvera aussi dans notre dictionnaire tout ce qui concerne l'invention & l'intelligence des signaux; des choses tout à fait neuves sur les boussoles de mer, les baromètres nautiques; sur la difficulté de sonder en pleine mer dans les mers très-profondes, même sur les cartes marines.

Nous traiterons chaque article dans le plus grand détail, mais en termes de l'art, & sans aucune périphrase; attendu que tous ces termes se trouveront expliqués en leur lieu, notre intention étant de rendre la nomenclature très-complète. Nous joindrons cependant à la fin de l'ouvrage un vocabulaire de tous les termes de Marine, afin de faciliter la recherche de ceux dont nous nous serons servis. On trouvera en tête un discours préliminaire, dont l'objet sera de donner une idée générale & méthodique de la Marine. Il sera suivi d'autant de tableaux analytiques, que la Marine contient de grandes parties distinctes les unes des autres. Ces tableaux serviront à faire connoître dans quel ordre l'ouvrage entier pourra être lu, pour tenir lieu d'un traité suivi de la science de la Marine.

Nous citerons les auteurs auxquels nous aurons eu recours, par justice & pour déterminer le degré de confiance dû à ce qu'ils nous auront fourni.

L'ouvrage sera accompagné de toutes les figures nécessaires à l'intelligence complète du discours.

Quoique toutes les parties de la Marine soient fondées sur les Mathématiques, l'Astronomie, la Physique, &c., nous n'entrerons dans aucun détail scientifique sur ces objets, notre ouvrage faisant

corps avec l'Encyclopédie par ordre des matières, où toutes ces parties seront traitées chacune en particulier par des hommes d'un mérite supérieur. Nous aurons soin seulement d'indiquer les parties de cette Encyclopédie qu'il faudra consulter pour l'intelligence des principes sur lesquels seront fondés nos raisonnemens.

[XXIV.] *DICTIONNAIRE DE L'ART MILITAIRE*, mis en ordre & publié par M. DE KERALIO, Major d'Infanterie, Chevalier de l'Ordre Royal & Militaire de S. Louis, de l'Académie Royale des Inscriptions & Belles-Lettres, & de celle des Sciences de Stockholm; & quant à l'Artillerie, par M. DE POMMEREUILL, Capitaine au Corps Royal d'Artillerie, deux volumes in-4^o.

Je me propose de présenter dans cet ouvrage le système complet de l'Art Militaire, dans l'ordre qui m'a paru le plus simple & le plus conforme à la nature de cet art. Si d'un coup-d'œil on l'embrasse tout entier, pour y trouver ce qu'il a d'essentiel, on voit qu'il est exercé par les *Hommes*, les *Armes*, & la *Tactique générale*. Ces trois branches principales, subdivisées jusques dans leurs plus petits rameaux, donnent toutes les parties qui forment ce grand ensemble. Celle des *Hommes* produit le droit militaire public & national, le choix, l'entretien, les exercices, la Tactique particulière : celle des *Armes*, les armes de main, les mécaniques ou ballistiques des anciens, les pyroballistiques des modernes, ou l'Artillerie, & les armes défensives, qui sont les armures anciennes & les fortifications : enfin la *Tactique générale*, ou l'Art de la Guerre, produit la considération des forces, la position des munitions, celle de l'armée, ses mouvemens, ses manœuvres. On ne peut donner ici qu'une idée très-générale d'un aussi vaste système ; un tableau encyclopédique en exposera l'enchaînement, qui sera développé dans un discours préliminaire, à la tête de ce dictionnaire.

Chaque partie du système étant traitée dans cet ordre, il n'y en aura point qui rentrent l'une dans l'autre, & qui soient répétées sans nécessité. Quoique tous les articles de cet ouvrage, devant former un dictionnaire, soient disposés alphabétiquement, il ne faudra, pour y trouver un corps complet de science militaire, que les lire suivant l'ordre analytique du système. L'exposition qui en sera faite dans le discours préliminaire, suffiroit seul pour diriger cette lecture : mais on la rendra plus facile encore, en donnant les titres de tous les articles rangés dans l'ordre systématique, suivant lequel ils devront être lus.

Les matériaux de cet ouvrage seront en partie les articles d'Art Militaire contenus dans l'Encyclopédie & dans le supplément. Plusieurs de ces

articles n'ayant pas été faits pour tenir place dans un plan général, seront retouchés, remaniés, divisés, ou augmentés, suivant qu'il sera nécessaire : ceux qui manquent seront suppléés, & il y en a un assez grand nombre : il y a même des parties, qui, pour n'avoir pas été vues dans l'ensemble, ont échappé presque tout entières. Tels sont le *Droit Militaire* public & national, la Médecine des camps & armées (1), l'ancienne Milice françoise, la Chevalerie, la Milice étrangère hors de l'Europe, la Tactique particulière ; & quoique la Milice grecque & romaine ait, ainsi que plusieurs articles de Tactique générale, été donnée par un militaire très-instruit, dans le supplément à l'Encyclopédie, cette subdivision n'est pas encore complète. Je suppléerai ces omissions par les extraits des meilleurs auteurs qui ont traité de l'Art Militaire, & ce travail est déjà fort avancé. Je l'ai fait pendant les années où j'étois chargé, pour cet objet, de l'instruction des Elèves de l'Ecole Royale Militaire. J'ai puisé dans les sources les plus révérees ; pour le *Droit Militaire*, Grotius, Puffendorf, quelquefois Locke & Montesquieu : je réunis, le mieux que je peux, le texte de ces grands hommes, & j'ose quelquefois y joindre des réflexions.

Pour l'Histoire Militaire ancienne, Xénophon, César, Polybe, & leurs plus savans commentateurs.

Pour l'Art de la Guerre, le duc de Rohan, de Santa-Cruz, Montécuculi, Fenquières, Folard, le maréchal de Saxe, le roi de Prusse.

Pour l'Art de l'Ingénieur, Vauban & Coehorn, sans négliger de faire connoître tous les différens systèmes.

Pour la Tactique moderne, ceux qui en ont traité dans ces derniers temps avec le plus de

(1) Cet objet sera traité dans le dictionnaire de Médecine.

succès. Lorsque je les trouverai opposés, j'exposerai, avec impartialité, leurs raisons; & , s'il y en a de nouvelles qui se présentent à moi de part ou d'autre, je les y joindrai.

Il n'y aura donc rien, pour ainsi dire, qui m'appartienne en cet ouvrage, si ce n'est l'ordre & la généralisation des principes. Je porterai celle-ci aussi loin qu'il me sera possible, parce que je la regarde comme le plus puissant moyen de faciliter l'acquisition & l'application de la théorie. Je joindrai à chaque article principal les titres des ouvrages qui en ont traité expressément, afin que les Militaires studieux puissent y recourir pour une instruction plus étendue, & se former, s'ils le désirent, une bibliothèque militaire.

ARTILLERIE.

L'ARTILLERIE occupe une place considérable dans le système de l'Art Militaire : j'exposerai toutes les parties qui la composent ; j'en ferai l'histoire depuis son origine jusqu'à nos jours ; je parlerai du point de perfection où son mécanisme a été porté dans ces derniers temps ; des progrès qui restent à faire à plusieurs de ses parties ; des ouvrages & des auteurs qui ont traité de l'artillerie en France, en Angleterre, en Italie. L'histoire du corps des troupes affecté à son service, l'état de ses grands maîtres, la formation de ses écoles, la perfection dont ils sont susceptibles, l'étendue des connoissances nécessaires aux officiers d'Artillerie entreront dans mon plan ; & tous ces objets seront chacun traités à leur article. Tout ce qui concerne la poudre, le canon, le mortier, l'obusier, le pierrier, les affûts, formeront aussi autant d'articles particuliers, où tous ces objets seront discutés dans le plus grand détail. Je traiterai pareillement de tout ce qui concerne l'Artillerie de siège & de bataille ; des batteries & de leur construction ; des armemens des pièces d'artillerie, de la tactique élémentaire & générale de l'Artillerie ; des caissons & chariots en usage ; des artifices & de leurs détails ; de la fonderie, & de tout ce qui y a rapport ; de la fabrication des fusils & armes blanches ; des mines, de leur invention & de leur usage ; de la sape ; des équipages d'artillerie & du parc ; de l'approvisionnement des places ; de l'arsenal ; des places d'armes ; d'un nouveau plan d'un arsenal, accompagné de toutes les usines qui seroient nécessaires à un

grand établissement en ce genre ; des ponts militaires, & de tout ce qui leur est relatif. Plusieurs objets de l'Artillerie ayant excité de grandes discussions, j'exposerai, avec la plus exacte impartialité, les opinions des deux parties, & je n'y ajouterai la mienne qu'avec les réserves & les ménagemens qu'exigent des objets aussi importants. Des tableaux analytiques embrasseront toutes les parties de cette science, & en présenteront l'ensemble, ainsi que la réunion de tous les mots particuliers, à l'article général auquel ils ont rapport.

Plusieurs Officiers de distinction ont donné, dans l'Encyclopédie & dans son supplément, des articles essentiels & bien faits, sur l'Art militaire, le Génie (1), & l'Artillerie ; on les conservera en entier, avec leurs noms ; & si on se permet d'y toucher, on ne le fera que dans des vues qu'eux-mêmes ne pourroient pas désapprouver.

MANÈGE ET ESCRIME.

Les Arts académiques, c'est-à-dire, du manège & de l'escrime, & celui de nager, entrent nécessairement dans le système de l'Art militaire. Mais comme ils n'intéressent pas également tous ceux qui l'exercent, on a cru plus commode pour le public de réunir ces trois parties en un dictionnaire particulier des Arts académiques, qui sera imprimé à la suite du dictionnaire militaire.

Les militaires, & en général tous ceux qui s'occupent des arts & des connoissances qu'embrasse le plan de cet ouvrage, relativement à la théorie ou à l'histoire militaire, sont priés de concourir par leurs secours & leurs lumières à lui donner plus de perfection. S'ils veulent bien y contribuer par des mémoires, par des additions, par des réflexions critiques sur les articles contenus dans l'Encyclopédie & les suppléments, ou même par la communication de mémoires historiques, ou d'ouvrages publiés en pays étrangers, & peu connus en France ; ils sont priés de les faire parvenir à M. Panckoucke, rue des Poitevins, ou à M. de Kéralio, qui se fera un plaisir de les nommer, & de rendre à leur zèle & à leurs talens toute la justice qui leur sera due.

(1) M. Potor de Montbeillard, lieutenant-colonel d'Artillerie, est l'auteur de presque tous les articles d'Artillerie dans les suppléments.

[XXV.] DICTIONNAIRE DES BEAUX-ARTS ; par M. l'Abbé ARNAUD, de l'Académie Française, & de celle des Inscriptions & Belles-Lettres ; & M. SUARD, de l'Académie Française, un volume in-4^o.

On a beaucoup écrit sur les Beaux-Arts, & personne encore ne les a définis d'une manière précise & satisfaisante. Chez les Grecs & chez

les Romains, ces Arts tirèrent leur dénomination du premier & du plus grand de tous les biens, la liberté. Ils furent appelés *libéraux*, parce
f ij

qu'ils faisoient partie de l'éducation des seuls hommes libres, & nous apprenons de Pline qu'ils ne commencèrent à dégénérer que lorsque la richesse & la faveur commencèrent à devenir le prix de l'adulation & de la servitude.

A la renaissance des lettres, ou plutôt de l'esprit humain (car il faut regarder comme un état de mort la longue & profonde léthargie où l'avoit plongé la dénomination des barbares), nos aïeux, pour distinguer ces Arts qu'ils essayaient de ranimer, d'avec les Arts grossiers & mécaniques, leur conservèrent la dénomination qu'y avoient attachée les Grecs & Romains; ils les appelèrent encore *libéraux*, quoiqu'il n'y eût plus de liberté sur la terre.

A cette dénomination qui, comme tant d'autres empruntées des langues grecque & latine, n'avoit plus aucun caractère de vérité, on en joignit une nouvelle, beaucoup plus vague sans doute, mais beaucoup plus juste, plus vraie, & dont l'usage semble l'avoir emporté sur celui de la première. Les Arts *libéraux* sont aujourd'hui plus souvent qualifiés de *Beaux-Arts*, soit parce qu'ils prennent leur origine dans les plus belles facultés de notre être, la pensée, l'imagination, & le sentiment; soit parce que leur objet est d'embellir toutes les productions de la nature.

Chez les Grecs & chez les Romains, le domaine des Arts libéraux étoit beaucoup plus étendu que ne l'est parmi nous celui des Beaux-Arts. Il embrassoit à la fois la Musique, la Danse, tout ce qui appartient au Dessin, la Grammaire, l'Histoire, l'Eloquence, la Poésie, la Géométrie, la Course, la Lutte, l'Equitation, & les divers exercices de la Gymnastique; mais aujourd'hui que notre constitution politique n'interdit ni ne commande ces exercices à aucune classe particulière de citoyens, nous réduisons communément les Beaux-Arts à la Peinture, la Sculpture, la Gravure, l'Architecture, la Musique, & la Danse. Nous aurions dû sans doute nommer l'Art de la Poésie, & même le nommer avant tous les autres; mais le dictionnaire des Belles-Lettres s'en est emparé, & il faut avouer que, dans l'état présent de nos mœurs & de nos idées, la Poésie tient encore plus aux Lettres qu'aux Arts.

De toutes les formes d'ouvrages propres à éclairer l'esprit sur les productions du génie, sur-tout dans les Beaux-Arts, nous ne craignons pas d'avancer que la plus avantageuse est celle du dictionnaire. Cette forme a cela de particulier & d'utile, qu'elle proscrie tout esprit de système, esprit non moins funeste aux Arts qu'aux Sciences; le meilleur moyen de bien faire connoître les choses, c'est de définir exactement les mots, ou de faire l'histoire des mots lorsqu'il n'est pas possible d'en donner une définition exacte & satisfaisante.

L'Art n'est autre chose qu'un assemblage d'exem-

ples, d'observations, & de réflexions, qui, se prêtant mutuellement de la force & de la lumière, éclairent, dirigent, & assurent la marche de l'esprit: mais faire de ces observations des préceptes inviolables, transformer quelques réflexions sur des exemples particuliers en lois absolues & générales, c'est aller contre l'intention de nos premiers maîtres, c'est attaquer la liberté de l'esprit humain & le condamner à une sorte d'immobilité. Ne craignons pas de le dire, il y a beaucoup moins d'inconvénients à abandonner le génie à lui-même, qu'à gêner tous ses mouvemens en le tenant renfermé dans des bornes trop étroites.

L'ouvrage que nous annonçons n'a été exécuté que d'une manière très-imparfaite dans la grande Encyclopédie; c'est peut-être la partie la plus négligée & la plus fautive de cet immense & utile dépôt des connoissances humaines. La Musique est le seul des Beaux-Arts qui y soit traité avec l'étendue, la suite, l'unité de principes & de ton qu'exige le plan que nous avons tracé. La théorie de la science y est exprimée avec clarté & précision; les principes de goût y sont présentés non seulement avec élégance, mais encore avec cet intérêt, cette chaleur d'imagination sans laquelle il n'est guère permis de parler des effets du plus sensible & du plus pénétrant de tous les Arts. A l'exception de quelques articles composés par M. d'Alembert, cette partie est l'ouvrage de J. J. Rousseau. Le nom de ces deux philosophes célèbres nous dispense de faire l'éloge de leur travail.

Quant aux Arts du Dessin, on trouve dans les quatre premiers volumes de l'Encyclopédie des articles excellens, donnés par un Amateur célèbre & vraiment digne de ce nom, qui joint à la connoissance pratique des Arts, un goût éclairé par une longue suite d'études & d'observations, & dont les idées nettes & précises sont toujours rendues par un style élégant & pur. A ces traits on reconnoît aisément M. Watelet, & l'on a regretté qu'il n'eût pas complété un travail si précieux.

On trouve encore sur plusieurs parties des Beaux-Arts quelques articles très-bien faits, éparés dans les divers volumes de l'Encyclopédie; mais à l'exception de ce petit nombre d'articles, composés par des artistes ou des gens de goût, tout le reste est plein d'imperfections, d'inevtes, d'erreurs, ou d'innutilités. La plupart des auteurs qui écrivent sur les Arts, parlent une langue qu'ils n'entendent pas eux-mêmes; souvent même aux sages observations des vrais connoisseurs, ils substituent des principes dangereux & des maximes hasardées & fausses; ils égarent au lieu d'éclairer, & en cela ils sont encore plus coupables que ne l'ont été les barbares, dont la fureur aveugle se bornoit à détruire.

Les auteurs du nouveau dictionnaire ne se sont pas dissimulé les difficultés & l'étendue de l'ou-

vraie qu'ils ont entrepris, & ils en auroient même regardé l'exécution comme fort au dessus de leurs forces, s'ils ne s'étoient assurés du secours de quelques artistes & amateurs distingués dont ils publieraient avec reconnaissance les noms & les bienfaits.

Ils s'empresse de nommer ici M. Watelet, qui veut bien consacrer ses lumières & ses travaux à la perfection de leur entreprise. M. Watelet travailloit depuis long-temps à un dictionnaire complet de Peinture, dont l'exécution est déjà fort avancée : animé du zèle le plus pur & le plus désintéressé pour les progrès de l'art & des connoissances, il a renoncé généreusement au projet de publier à part son ouvrage, & a consenti à le fonder dans ce nouveau dictionnaire.

Indépendamment des autres secours que les éditeurs ont lieu d'espérer, ils mettront à contribution tous les écrivains étrangers ou nationaux qui ont répandu quelques lumières sur la théorie ou les productions des Beaux-Arts. Les ouvrages des Léonard de Vinci, des Lomazzo, des Vasari, des Malvasia, des Bellori, des Zanetti, des Winkelman, des Mengs, des Reynolds, des Cochin, des Piles, des Coypels, des Félibiens, des Mariettes, &c., sont une mine féconde d'où l'on peut tirer des observations aussi utiles qu'intéressantes sur les Arts du Dessin; mais lier & fonder ensemble ces matériaux épars, les attacher à des principes communs, en former une théorie générale & uniforme, est une entreprise aussi délicate que

difficile. Les auteurs du nouveau dictionnaire ne peuvent à cet égard que promettre du zèle. S'ils osent mêler ou même opposer quelquefois leurs opinions à celles des gens de l'art & des connoisseurs, ce sera avec la modestie & la réserve convenables à de simples amateurs, qui sentent combien, dans tout ce qui est du domaine de l'imagination & des sens, les principes du goût sont encore vagues, incertains, & mobiles.

Une des choses les plus difficiles dans l'exécution de ce nouvel ouvrage, c'est de se renfermer dans les bornes que leur plan leur impose, sans oublier aucun détail nécessaire.

Comme, à l'exception de la Musique & de la Danse, il y a dans les Beaux-Arts une partie purement manuelle & mécanique, on traitera les objets qui concernent cette partie, mais seulement lorsqu'ils seront ennoblis par l'usage qu'en aura fait l'artiste. Toutes les opérations, ainsi que toutes les actions humaines, sont relevées par leur principe ou par leurs effets; sans doute le mouvement de la main, qui, pour produire & représenter une idée, broie & emploie des couleurs, pétrit l'argile ou abat le marbre, n'est pas plus avilissant que l'exercice moins pénible de l'écrivain, qui, pour communiquer ses pensées, manie & conduit la plume. Tracez des idées, exprimez des sentimens, peignez des passions, présentez des images, qu'importe l'instrument dont vous vous servez?

[XXVI.] *DICTIONNAIRE DES ARTS ET MÉTIERS MÉCANIQUES;*
par une Société de Savans & d'Artistes, (MM. ROLAND DE LA PLATIERE,
PERIER freres, FOUGEROUX DE BONDAROY, DESMARETZ, &c. &c.)
quatre volumes in-4^o.

Il n'y a encore aucun ouvrage, quelles que soient les grandes tentatives faites ailleurs, où les Arts & Métiers mécaniques soient plus complets, plus développés, & mieux présentés que dans l'Encyclopédie; elle en renferme la description de plus de trois cents; & c'est particulièrement à M. Diderot que cette riche & vaste collection des Arts & Métiers mécaniques doit son existence: elle est, avec la partie philosophique, une des plus brillantes & des plus étendues de l'Encyclopédie. Leurs procédés y sont en général décrits avec assez de soin dans le texte, & exposés sous toutes leurs formes dans des planches nombreuses & très-soignées. Ces avantages si précieux ont été reconnus universellement, & ont contribué à la fortune de la première édition de cet ouvrage. Cependant il faut convenir que, malgré les justes éloges que nous venons de donner à cette partie, elle a des défauts & des difficultés qui exigeoient une exacte révision & une nouvelle rédaction.

1^o. Outre le vice de la confusion de matières disparates qui se croisent & s'embarrassent perpétuellement dans cette immense collection, où toutes les Sciences & tous les Arts sont confondus pêle-mêle, la description même de chacun des Arts y est tellement subdivisée & mutilée, qu'il est presque impossible de la suivre & de la rassembler entièrement. Chaque volume contient des fragmens qui avoient été oubliés ou négligés dans les volumes précédens, en sorte que le lecteur n'est pas même guidé dans la recherche des divers articles de l'art qu'il veut connoître.

2^o. Il y a un plus grand tort à reprocher aux premiers rédacteurs, & qu'ils n'ont pas cru devoir eux-mêmes dissimuler, c'est que le texte du discours de beaucoup d'Arts & Métiers ayant été composé sans les gravures, & les planches n'ayant pas toutes été faites pour cette description, il en résulte que les indications ont presque toujours fausses, & que pour y remédier il a fallu renouveler une

explication sommaire à la tête des planches. Cette double exposition ne s'accorde pas même avec la première, & souvent la contredit & la détruit.

3°. On n'a pas toujours aussi recueilli les meilleurs Traités sur chaque Art, ou consulté l'expérience la plus suivie & la plus accréditée; dès lors on a quelquefois été induit à donner des erreurs pour des vérités, des caprices pour des principes, & de mauvaises manœuvres pour de bons procédés.

La publication de l'Encyclopédie a réveillé l'attention des bons écrivains sur les Arts & Métiers, & depuis quelques années des hommes consommés dans la théorie & la pratique de ces Arts, ont dévoilé ce qu'on appelle les *secrets du maître*, & ont donné des développemens clairs, détaillés, & méthodiques. On est donc en état de faire à présent un dictionnaire raisonné des Arts & Métiers, plus complet, plus précis, plus méthodique que celui qui existe dans l'Encyclopédie. Voici comment on a envisagé ce travail.

Chaque Art, chaque Métier, ou une branche principale d'un grand Art, seront traités de suite & sans interruption, suivant leur ordre alphabétique; cet ordre étant le plus commode & le plus convenable pour l'exposition des Arts & Métiers mécaniques: ainsi, on trouvera au mot *Aiguiller*, *Amidonner*, &c., tout ce qui concerne ces Arts.

On observera une marche régulière dans la description de chacun de ces Arts & Métiers, en passant du simple au composé, en présentant, autant qu'il sera possible, l'histoire, la définition, les divisions de chacun de ces Arts, le développement graduel des procédés qui dérivent les uns des autres, leur régime civil & politique, les réglemens de police, & un petit nombre de propositions, ou plutôt d'axiomes qui en rappelleront les principes essentiels & constitutifs. Enfin on terminera chacun de ces Arts & Métiers par le Vocabulaire exact des mots techniques qui lui sont propres & particuliers.

M. Roland de la Platière, inspecteur général des manufactures de Picardie, correspondant de l'Académie royale des sciences, & auteur de plusieurs Arts de l'Académie, s'est chargé de la révision, rédaction, & même de refaire à neuf un grand nombre d'Arts. Afin de faire mieux connoître l'objet & le plan de son travail, nous allons rapporter les propres mots de son prospectus.

« Je ne me chargerai de décrire que les Arts
 » qu'une expérience de trente années, passées dans
 » les quatre plus grandes Provinces de fabrique
 » de la France, ou employées à voyager dans les
 » autres, & dans toute l'Europe fabricante, m'a
 » mis à portée de connoître, & dont ma place,
 » depuis autant d'années, m'a fait plus spéciale-
 » ment un devoir de m'instruire, pour être tou-

» jours à même d'en rendre compte à l'adminis-
 » tration.

» 1°. Je traiterai de toutes les manufactures ou
 » autres objets composés de matières susceptibles
 » de la filature & d'un tissu quelconque, ou du
 » feutrage. Elles seront divisées en huit classes :
 » la première comprend toutes les opérations que
 » subissent les matières végétales pour qu'il en
 » résulte du fil, des cordes, toute espèce de toiles
 » & de toileries. La seconde, celles auxquelles
 » on assujettit la laine & le poil jusqu'à la con-
 » fection des étoffes rasés ou drapées de cette
 » matière. La troisième, celles de la soie & de
 » toutes les étoffes qui en sont composées. La qua-
 » trième, tous les objets de Passementerie, ru-
 » bans, galons, broderie, agrémens, &c. La cin-
 » quième, la fabrication de la blonde, de la
 » dentelle, du point. La sixième, les tapis & les
 » tapisseries de toutes les sortes. La huitième enfin,
 » la chapellerie.

» 2°. De toutes celles de peaux & cuirs, divi-
 » sées en autant de chapitres qu'elles reçoivent
 » de préparations diverses, sous la dénomination
 » de *Tannerie*, *Corroyerie*, &c.

» 3°. Des huiles & savons.

» 4°. De la teinture des matières végétales,
 » animales, & mixtes.

» J'ai considéré les objets en grand : chacune
 » de mes divisions fournira un Traité complet,
 » divisé lui-même par grandes masses.

» Tous les Arts d'un très-grand détail, pour
 » lesquels il faut plusieurs ateliers, & qui occu-
 » pent beaucoup de monde, doivent être considérés
 » comme *manufactures*; leur plan, avec la suite
 » des opérations de chacun d'eux, sera indiqué,
 » toutes les généralités qui s'y rapportent seront
 » placées au mot *Manufacture*. A l'égard des
 » procédés particuliers, mais suffisamment étendus
 » pour porter un caractère d'utilité ou de curio-
 » sité, ils seront tous renvoyés sous le mot le
 » plus propre à les indiquer; ainsi, dans le traité
 » des toiles & toileries, le filage du lin ou du
 » chanvre, le cardage du coton, la filature de
 » l'un & de l'autre, le tissage, &c., seront ren-
 » voyés au mot le plus propre à donner l'idée
 » de la chose. Quand dans le traité de la draperie
 » quelques opérations seront communes avec d'au-
 » tres du traité des toiles, ou de celui de la
 » soierie, on renverra de l'une à l'autre, soit pour
 » le texte, soit pour les planches & les figures.
 » S'il n'y a que quelques changemens, qu'une
 » explication claire puisse faire sentir, on la pré-
 » fèrera toujours à des répétitions qui ne servent
 » qu'à grossir les volumes, & qui embrouillent
 » la matière.

» En procédant ainsi dans chaque traité, le
 » philosophe pourra contempler leur ensemble,
 » & les suivre dans tous les détails; & le curieux
 » ou l'artiste, par-tout également renvoyé de

» l'ensemble à chaque partie , trouvera toutes
» celles-ci isolées sous l'ordre alphabétique.

» Pour éviter la multiplicité des renvois, tous
» les mots qui ne donneront pas l'idée de quel-
» que procédé, soit qu'ils désignent une opération
» ou l'instrument propre à le faire , seront sim-
» plement définis à leur rang , avec les renvois
» au texte où ils seront nécessairement employés.
» Chacun de ces traités commencera par la pré-
» paration de la matière , & sera une suite des
» procédés auxquels l'art doit l'assujettir , pour en
» tirer tous les résultats dont elle est susceptible.
» Tous les traités seront précédés d'un abrégé
» historique des matières , avec quelques recher-
» ches sur la nature de celles qui pourroient
» les suppléer ; de la variété & de l'usage des
» objets qu'elles constituent ; & suivis de l'énu-
» mération des quantités & des valeurs de chaque
» espèce , & de l'indication des lieux qui les pro-
» duisent , & de ceux qui les consomment ; avec
» des vues sur la nature du commerce qui en
» résulte , considéré en soi , & comparé à celui
» du même genre que les autres nations font en
» concurrence avec nous.

» Cette suite , ou ce corps de traités sera suivi
» de la jurisprudence qui leur est propre. On y
» établira les fonctions des délégués de l'adminis-
» tration , pour veiller au maintien & travailler
» aux progrès de ces différentes parties ; & l'ou-
» vrage entier sera terminé par une dissertation
» sur les qualités, les connoissances , & les talens
» propres aux personnes chargées de ces fonctions ,
» avec l'indication des moyens employés & à em-
» ployer pour y parvenir.

» Le grand rapport des métiers avec les ma-
» nufactures , puisqu'ils ne sont que l'emploi des
» matières que les manufactures ont pour objet
» de préparer , me détermine à décrire tous ceux
» qui dépendent immédiatement de ces mêmes
» manufactures , & plusieurs de ceux des usten-
» siles propres à divers genres de fabriques ; le
» Faiseur de lisses , de cardes , de peignes , &c.

» Ceux qui s'exercent sur les peaux ou cuirs ,
» comme le Boyaudier , le Ceinturier , le Cha-
» grinier , &c.

» Ceux enfin qui ont pour base de l'huile , de
» la graisse , ou du suif , le blanc de baleine ,
» la chandelle , &c. : car je ne regarde point
» comme métiers les procédés dépendans des traités
» de manufactures dont on a donné la suite ; soit
» qu'ils aient pour objet de compléter une opé-
» ration , soit qu'ils nécessitent une série d'opé-
» rations pour rapprocher toutes les idées ren-
» fermées sous une dénomination : tels sont le
» Filassier , le Cardeur , le Calendreur , le Fou-
» lon , &c. , qui sont des opérations préparatoires
» de l'Art du Toillier ou de celui du Drapier ;
» tels que le *damas* , le *satén* , le *taffetas* ,
» la *serge* ou le *velours* , sont des branches du

» Fabricant d'étoffes de soie ; comme le *camelot*
» & le *baracan* , l'étamine & la *tamise* font ,
» ainsi que tel ou tel drap , des branches du
» Drapier.

» Particulièrement instruit de la culture du
» chanvre & de celle du lin , de l'éducation des
» moutons & de la culture des laines , matières
» sur lesquelles j'ai déjà écrit , je me réserve d'en
» traiter à part ; & ces deux traités seront pa-
» reillement indiqués dans le plan général de mon
» travail particulier.

» La même raison de l'habitude de voir & de
» la facilité d'opérer , me détermine à me char-
» ger de la description du Tuilier & Briquetier ,
» de celle du Chauffournier & de celle du
» Tourbier ».

MM. Perier , fiers , célèbres mécaniciens , à
qui Paris sera incessamment redevable d'avoir fa-
cilement de l'eau de la Seine dans toutes les
maisons , se font obligés de nous donner l'Art des
Machines à feu ; il contiendra , 1^o. la théorie de
ces machines ; 2^o. la description des différentes
inventions qui ont paru jusqu'à présent sur cet
objet , & particulièrement celle de la nouvelle
machine qui a paru en Angleterre , qui écono-
mise trois quarts sur les matières combustibles qui
lui servent d'aliment ; son application , comme
puissance motrice , pour les forges & toutes les ma-
nufactures qui ont besoin d'un cours d'eau ; l'in-
vention d'une machine à feu soufflante , employée
avec un succès complet en Angleterre , pour souf-
fler les hauts fourneaux , l'utilité qu'on en peut
tirer pour les canaux de navigation , en faisant
passer les eaux sur des terrains élevés , & des cal-
culs exacts de leur consommation & de leur pro-
duit ; les plans & détails de celles construites à
Chaillot pour fournir cinquante mille muids
d'eau par jour à Paris ; 3^o. une instruction dé-
taillée sur la manière de les fabriquer & de les
monter ; cet Art n'est presque point connu en
France : les Anglois étant les seuls , jusqu'à pré-
sent , qui aient pu fondre & tourner les grandes
pièces de ces machines , ont été aussi les seuls
qui se soient appliqués à les perfectionner ; il en
existe chez eux plus de cinq cents , qui sont pour
la plupart employées à des usages auxquels per-
sonne n'avoit encore pensé , & qui sont cepen-
dant tout le succès de leurs manufactures de fer.
Indépendamment de ce grand Art , MM. Perier
se font chargés de revoir & de corriger les Arts
qui travaillent le fer , l'acier , comme la forge
des ancrs , celle des enclumes , le Pompier , &c.

M. Fougereux de Bondaroy s'est chargé des
Arts du Cloutier , du faiseur de Chapelets (Pate-
nôtrier) , du Tabletier , du travail de la Corne ,
de l'Ecaille , de l'Art de la Verrerie , &c. M. Des-
maretz donnera le Métier à bas , & tout ce qui
concerne la Papeterie , la Cartonnerie , les Arts

qui en dépendent, comme le Cartier, le Marbreur de papier, le papier peint & velouté, le Faiseur de globes, &c.

Plusieurs savans, qui seront désignés à chaque Art, se font aussi chargés d'en refaire plusieurs, & de nous donner des corrections sur d'autres.

[XXVII.] *VOCABULAIRE UNIVERSEL, servant de Table pour tout l'Ouvrage, un volume in-4°.*

Cet Vocabulaire comprendra tous les mots contenus dans chacun des dictionnaires particuliers, avec le numéro de la page, l'indication de la colonne, & le numéro du tome de l'ouvrage; de sorte que le lecteur qui aura un mot à chercher dans cette Encyclopédie méthodique, & qui ne saura pas que ce mot est du dictionnaire, soit de Physique, soit de Mathématiques, ou de tout autre, en recourant à ce Vocabulaire, trouvera dans l'instant l'indication du tome, de la page, & de la colonne où le mot se trouve. Ce Vocabulaire ne sera point borné à cet usage. Comme il y aura dans l'Encyclopédie méthodique une foule de mots qui comprendront des détails, dont on n'a pu faire des articles particuliers, & qu'on ne soupçonneroit pas dans ceux qui en font mention, le Vocabulaire les fera connoître : ainsi, dans un article de Géographie, où l'on aura fait mention d'un savant, d'un artiste, dont on n'aura pas cru devoir faire un article à part dans le dictionnaire historique, faisant partie de cette Encyclopédie, on en trouvera les mots & les renvois au tome dans le Vocabulaire. Il en est de même des choses. Si on a parlé, dans un article, d'une négociation, d'un traité de paix, d'un fait remarquable, d'une découverte, le Vocabulaire indiquera le tome & la page où il en est fait mention. L'usage de ce Vocabulaire sera sur-tout sensible pour diverses parties des connoissances humaines, dont on n'a point jugé à propos de faire des dictionnaires séparés, comme la chasse, la pêche, &c., qu'on

a traitées dans les dictionnaires d'Histoire naturelle. Le lecteur ne sauroit où trouver ces matières, si le Vocabulaire ne les lui indiquoit : il en est de même du dictionnaire des Arts & Métiers mécaniques. Comme dans ce dictionnaire chaque Art y est traité de suite, & qu'on a mis à la fin de la description de chacun d'eux tous les mots techniques qui en font la langue, le Vocabulaire doit les reprendre tous, afin que le lecteur puisse y recourir au besoin. Ce Vocabulaire sera le premier tome de l'Encyclopédie méthodique, & il est de la plus indispensable nécessité.

Il sera précédé du discours préliminaire de M. d'Alembert, de l'arbre encyclopédique du chancelier Bacon, de celui de MM. Diderot & d'Alembert, des diverses préfaces de l'ancienne Encyclopédie, & de l'histoire de ce dictionnaire (1), des différentes éditions qui en ont été faites, & de leur appréciation. Nous mettrons au commencement de ce volume le frontispice réduit de la première édition de l'Encyclopédie, & les deux portraits des premiers rédacteurs (MM. Diderot & d'Alembert) : c'est s'honorer soi-même que de rendre un pareil hommage, & il n'y en a point de plus juste & de mieux mérité à la tête de cette nouvelle Encyclopédie.

(1) M. Panckoucke se chargera de cette Histoire de l'Encyclopédie, & on peut être assuré qu'elle sera très-exacte.



AVIS au public & aux souscripteurs de l'Encyclopédie méthodique, ou par ordre de matières.

LE public n'ayant point paru approuver le projet de l'édition de cette Encyclopédie dans le format in-octavo ; & les souscripteurs actuels, à l'exception d'un très-petit nombre, ayant préféré l'édition in-quarto, à trois colonnes, quoique les trois colonnes aient déplus assez généralement, M. Panckoucke, entrepreneur de cette édition, se trouve obligé, tant pour satisfaire le public, que par l'impossibilité d'exécuter l'édition in-octavo, d'apporter un changement au format de cet ouvrage, dont il croit devoir prévenir le public & les souscripteurs actuels.

Comme rien ne seroit plus choquant à la vue, & plus pénible à la lecture, que deux colonnes d'un petit caractère sur du grand papier, les deux colonnes que désire le public ne peuvent avoir lieu que sur un plus petit format ; & si le grand nombre des volumes de l'édition in-octavo n'avoit probablement été la cause déterminante de la préférence du public pour l'in-quarto, il faut convenir que l'édition à deux colonnes in-octavo, sur papier grand raisin, produisoit un bel effet, & que ce format étoit véritablement celui du caractère & du papier ; mais puisqu'enfin le public n'en a pas pensé de même, que l'édition in-octavo ne peut avoir lieu, & que le public désire généralement une édition in-quarto à deux colonnes, au lieu de trois, nous le prévenons, ainsi que les souscripteurs, que nous ne publierons qu'une seule édition in-quarto, à deux colonnes, & sur du papier entièrement semblable à celui qu'on a employé pour l'édition in-folio de la première Encyclopédie de Paris. Le caractère sera le même que celui qu'on a annoncé, & dont les prospectus sont le modèle, c'est-à-dire, du petit romain.

Ce changement dans le papier & le format en entraîne nécessairement dans le nombre des volumes. Après un calcul rigou-

reux fait avec les imprimeurs, on s'est assuré que les quarante-deux volumes in-quarto de discours, à trois colonnes, sur papier grand raisin, seroient exactement renfermés dans cinquante-trois volumes in-quarto, sur papier carré fin de Limoges, de la première qualité & des meilleures fabriques.

Nous sentons que ce changement aux conditions rigoureuses de notre souscription, nous donne le droit d'en changer les conditions, comme il donne à chacun des souscripteurs actuels, celui de renoncer à sa souscription. Nous croyons leur devoir, par égard, de maintenir vis-à-vis d'eux le prix de 672 liv. ; mais cette condition n'aura plus lieu vis-à-vis le public, que jusqu'à la fin d'avril 1782. Peut-être le public n'a-t-il pas assez senti que tous les avantages de cette souscription étoient en sa faveur, & qu'on ne lui en avoit jamais proposé de plus grands, puisqu'il est démontré que cette Encyclopédie, quoiqu'augmentée du double de la première, & devant contenir plus de trente mille articles nouveaux, ne coûte réellement que le tiers du prix de la première édition, en y comprenant la table & les suppléments.

La souscription de 672 livres, qui ne devoit être fermée qu'au mois de juillet, le fera donc rigoureusement pour tout le monde au mois d'avril prochain, les frais énormes de cette entreprise ne nous permettant pas de la continuer plus long-temps à ce prix ; & au premier mai, le prix de cette souscription sera de 751 livres. Savoir,

53 vol. à 11 liv.	583 liv.
7 vol. de planches à 24 liv.	178

TOTAL. 751 liv.

Cette souscription sera continuée jusqu'au mois d'avril 1783, afin que le public ait le temps de juger, par la publication des livraisons, du mérite & de l'utilité de l'entre-

prise. A ce terme, elle sera rigoureusement fermée, & le prix en sera alors de 12 liv. le volume de discours, & de 30 livres le volume de planches, en totalité 888 livres, sans que ce prix puisse être, sous aucun prétexte quelconque, réduit ou diminué, sous toutes les peines de droit, le public souscripteur devant, dans tous les temps, se ressentir des avantages de la souscription.

Il paroîtra cette année trois livraisons de deux volumes chacune; la première, dans le courant de juillet, sera composée de deux volumes, Littérature & Jurisprudence; la deuxième, d'Histoire Naturelle & d'Arts & Métiers; la troisième, d'un volume de planches & de Géographie.

Quelques personnes ont douté de l'exécution de cette entreprise; elles ont cru, parce que le projet étoit hardi, qu'il étoit téméraire; elles n'ont pu se persuader, vu le grand nombre d'éditions qu'il y a eu de l'Encyclopédie, que celle-ci pourroit avoir du succès; elles se sont trompées. L'empressement du public pour la souscription a bien justifié nos espérances à cet égard. Et

comment le public, en effet, ne se déclareroit il pas, si je puis m'exprimer ainsi, le protecteur d'une entreprise, qui, si elle répond au prospectus, dont il a paru généralement content, deviendra le plus utile de tous les livres, puisqu'on aura dans un petit nombre de volumes, & pour un prix très-modique, une bibliothèque complète de toutes les connoissances humaines? Comment aussi l'exécution ne répondroit elle pas à ce qu'on a avancé, puisque l'entrepreneur a eu l'avantage de ne traiter qu'avec des hommes de lettres connus & distingués, qui tous ont à répondre de la besogne dont ils se sont chargés.

On peut voir actuellement, hôtel de Thou, rue des Poitevins, le volume presque entier de planches gravées. Il y a deux volumes sous presse chez MM. Stoupe & Cellot, imprimeurs; il y en auroit douze si les fondeurs pouvoient y suffire. Il n'y a pas une seule partie du discours sur laquelle il n'y ait des avances, & celles de l'entrepreneur pour les frais de cette grande entreprise, sont déjà énormes.



ENCYCLOPÉDIE MÉTHODIQUE,

OU PAR ORDRE DE MATIÈRES,

PAR une Société de Gens de Lettres, de Savans & d'Artistes; précédée d'un Vocabulaire universel, servant de table pour tout l'Ouvrage, orné des portraits de MM. DIDEROT & D'ALEMBERT, premiers éditeurs de l'Encyclopédie; publiée in-4°. à deux colonnes, cinquante-trois volumes de Discours & sept volumes de Planches; caractère, format, justification, & papier pareils au présent prospectus, proposée par souscription, du premier mai mil sept cent quatre-vingt-deux, au prix de sept cent cinquante & une livres.

On souscrit à Paris, chez PANCKOUCKE, hôtel de Thou, rue des Poitevins; à Liège, chez PLOMTEUX, imprimeur des Etats; & chez tous les libraires & directeurs des postes de l'Europe.

La méthode des Dictionnaires, inconnue à l'antiquité est d'une utilité qu'on ne peut contester; ils sont faits pour être le dépôt des Sciences; & l'Encyclopédie imaginée par MM. D'ALEMBERT & DIDEROT, achevée par eux & par leurs Associés avec tant de succès, malgré ses défauts, en est un assez bon témoignage.

VOLTAIRE, Q. sur l'Encycl. p. 278, T. III, & Mélanges.

LES hommes de génie, qui, vers le milieu du dix-huitième siècle, ont entrepris de parcourir le cercle & d'embrasser la chaîne des sciences, de rendre compte au genre humain de ses connoissances & de ses lumières, de lui révéler le secret de ses richesses, d'en mettre le dépôt entier sous ses yeux pour l'encourager & l'aider à en acquérir de nouvelles, en lui montant le point où il est parvenu, & celui où il peut s'élever encore; ces hommes sont sans doute des citoyens précieux: ils ont bien mérité des lettres, de la patrie, & de l'humanité.

Mais après la gloire d'avoir produit un livre si utile, il en est une dont on doit encore être jaloux; c'est celle de donner à ce même livre tous les degrés d'utilité dont il est susceptible: c'est l'objet de cette *Encyclopédie méthodique, ou par ordre de matières*.

Pour donner au public une idée de ce qui reste à faire, si l'on veut porter ce grand ouvrage à sa perfection, nous citerons le jugement que M. Diderot, un des principaux éditeurs de l'Encyclopédie, en a lui-même porté.

« L'imperfection de l'Encyclopédie a pris sa source dans un grand nombre de causes diverses. On n'eut pas le temps d'être scrupuleux sur le choix des travailleurs. Parmi plusieurs hommes excellens, il y en eut de foibles, de médiocres, & de tout à fait mauvais; de là cette bigarrure dans l'ouvrage, où l'on trouve une ébauche d'écolier à côté d'un morceau de main de maître; une sottise, voisine d'une chose sublime; une page écrite avec force, pureté, chaleur, jugement, raison, élégance, au verso d'une page pauvre, mesquine, plate & misérable. Les uns travaillant sans honoraires, & par

» pur attachement pour les éditeurs & par goût pour
» l'ouvrage, perdirent bientôt leur première fer-
» veur; d'autres, mal récompensés, nous en don-
» nèrent, comme on dit, pour notre argent; . . .
» il y en eut qui remirent toute leur besogne
» à des espèces de Tartares, qui s'en chargèrent
» pour la moitié du prix qu'ils en avoient reçu.
» Les articles communs à différentes matières ne
» furent point faits, précisément parce qu'ils de-
» voient l'être par plusieurs; on se les renvoyoit
» l'un à l'autre. L'art de faire des renvois sup-
» pose un jugement bien précis L'on né-
» gligea de remplir les renvois qui appartoient
» à la partie même dont on étoit chargé
» On trouve souvent une réfutation à l'endroit
» où l'on alloit chercher une preuve Il
» n'y eut aucune correspondance rigoureuse entre
» le discours & les figures, &c. ».

Nous sommes bien éloignés d'adopter en entier ce jugement un peu rigoureux sur un ouvrage dont M. Diderot pouvoit se croire en droit de faire les honneurs; car si l'Encyclopédie, considérée dans chacune de ses parties séparées, est très-incomplète, il n'est pas moins vrai qu'elle renferme une multitude d'articles excellens, faits de main de maître, auxquels il faut bien se garder de toucher. Il y a même des parties presque entières, comme les Mathématiques, la Littérature, les Arts & Métiers mécaniques, qui sont plus complètes dans l'Encyclopédie que dans aucun autre ouvrage; & on ne doit jamais perdre de vue, en corrigeant & en complétant ce dictionnaire, en lui procurant les degrés de perfection qui lui manquent, qu'il a été composé en grande partie par les hommes les plus célèbres de notre nation, & que dans son état d'imperfection il est

encore un des plus grands monumens que les hommes, dans aucun temps, aient jamais élevé à la gloire des lettres, des sciences, & des Arts.

M. de Voltaire désiroit ardemment une nouvelle édition de l'Encyclopédie, où les fautes de la première fussent corrigées; c'étoit pour cette nouvelle édition qu'il avoit fait ses *Questions sur l'Encyclopédie*.

Mais le grand défaut général de l'Encyclopédie, celui qui rendoit cette nouvelle édition absolument nécessaire, regarde le plan même. Ce défaut est la confusion des objets, résultante de la loi qu'on s'étoit faite mal à propos de renfermer toutes les connoissances humaines dans un seul & même dictionnaire, au lieu de donner à chaque science, à chaque art son dictionnaire particulier. Dans l'ancienne méthode, tous les articles sembloient jetés au hasard, tous étoient égarés, déplacés, étrangers les uns aux autres, coupés & séparés les uns par les autres; rien ne se tenoit, c'étoit l'image du chaos; les objets les plus disparates se rapprochoient, les objets analogues se fuyoient: & quiconque a voulu mettre de la suite & de l'ensemble dans l'étude d'une science, a été obligé d'en rassembler péniblement les divers articles dispersés dans vingt-un volumes *in folio*, & comme perdus dans ce vaste océan; de faire, en un mot, pour son usage particulier ce que nous faisons aujourd'hui pour l'usage du public.

On ne peut trop faciliter au lecteur l'instruction, sur-tout dans un livre destiné à l'instruire de tout; & on ne peut mettre trop d'ordre dans un livre qui rassemble toutes les connoissances.

Il faut que chaque science ait son dictionnaire, & que ce dictionnaire soit comme un traité complet sur cette science.

Mais les idées de dictionnaire & de traité ne sont-elles pas contradictoires? Non, & c'est à concilier ces deux choses que cette nouvelle édition est principalement consacrée.

Quelques personnes auroient voulu qu'on eût abandonné la forme de dictionnaire, comme essentiellement contraire à l'ensemble & à l'unité, & que l'Encyclopédie n'eût été qu'une suite de traités sur les différentes sciences.

Ces personnes se trompoient; ç'auroit été multiplier les difficultés de l'instruction, & par conséquent aller directement contre le but.

Il faut, dans un ouvrage de cette nature, que tout homme trouve, au moment où il le desire, une instruction facile sur l'objet dont on veut être instruit, & sur cet objet seulement: il veut éclaircir un point, se rappeler un trait, une anecdote, savoir la signification d'un mot, l'usage d'un instrument, l'origine d'une institution, &c.; or c'est ce qui ne peut se trouver que dans un dictionnaire, sans être obligé de parcourir des traités entiers, où souvent, après de pénibles recherches, on finit par ne point trouver ce dont on a besoin.

Mais s'il faut faciliter l'instruction particulière & l'étude des détails, ce qui ne peut se faire que par un dictionnaire, il faut, d'un autre côté, faciliter l'instruction générale & l'étude de l'ensemble, ce qui ne peut se faire que par un Traité; il faut donc que, suivant le besoin de l'instruction & le désir du lecteur, le dictionnaire puisse facilement se convertir en un traité; c'est ce qui arrivera, au moyen d'une indication, que donnera chaque auteur, de l'ordre dans lequel les divers articles doivent être lus, pour former un traité suivi & complet sur chaque matière: par là tout sera remis à sa place; cette Encyclopédie, par ordre des matières, réunira les avantages & des dictionnaires & des traités, sans avoir les inconvéniens de l'une ni de l'autre méthode, & tous les ordres de lecteurs seront satisfaits.

« On ne pourra plus, dit un des auteurs de » la nouvelle Encyclopédie, dire d'un ouvrage » exécuté sur ce plan, ce que les gens mal intentionnés disoient avec exagération de l'ancienne » Encyclopédie, mais ce qu'ils ont pu quelquefois » dire avec fondement de plusieurs de ses parties, » qu'elle ne tenoit lieu de rien à ceux qui vou- » loient approfondir & qui désiroient une instruc- » tion suivie, qu'elle trompoit l'espérance même » de ceux qui ne vouloient qu'y retrouver des » faits, ou qu'y chercher des définitions ».

Le célèbre Bacon, qui a donné la première idée de cet ouvrage, ne se proposoit pas d'en faire un seul dictionnaire; il savoit que cette forme trop générale, qui sépare ce qui devrait être joint, qui rapproche ce qui devrait être séparé, qui mêle les sciences les plus sublimes avec les métiers les plus communs, n'étoit point propre à son plan.

Supérieurs à Bacon, & placés dans un siècle plus éclairé, MM. d'Alembert & Diderot entreprirent ce qu'il n'avoit fait que projeter. Ces deux grands Philosophes savoient bien que la nomenclature n'étoit convenable qu'aux seuls ouvrages qui ne traitent qu'une matière, comme cela a lieu dans cette édition; & ils n'ignoroient pas combien cette même nomenclature avoit d'inconvéniens pour un recueil qui embrassoit toutes les matières; mais croyant ne faire que dix volumes, ces inconvéniens leur parurent supportables. Malgré cela, il n'en sera pas moins vrai qu'un des plus beaux monumens de l'esprit humain est dû à leurs travaux; & bien loin de chercher à leur en enlever la gloire, on se propose de rendre ce monument plus durable, plus digne des regards de la postérité, en perfectionnant sa construction, complétant toutes les parties, & en donnant au tout une meilleure forme.

1°. La correction des fautes dont tout le mérite & toute l'attention des auteurs n'ont pu préserver la première.

2°. L'addition de tous les articles omis & de

toutes les notions acquises postérieurement à cette première édition.

3°. Le complément de la nomenclature de toutes les parties.

4°. La correspondance rigoureuse entre le discours & les planches.

5°. La réduction de ces mêmes planches, la suppression des inutiles, & leur remplacement par d'autres plus utiles.

6°. La réforme d'un plan trop peu favorable à l'instruction, & qui rejetoit sur le lecteur une peine que l'auteur doit toujours lui épargner.

Quant au plan de travail adopté par les auteurs & rédacteurs de cette Encyclopédie méthodique, on sent que le succès de cette nouvelle entreprise ne peut dépendre que de la perfection de chacune des parties.

La première & la principale attention de chaque auteur a été de circonscrire son travail, de bien connoître les limites dans lesquelles il devoit se renfermer, & de dresser le plan de la science ou de l'art dont il s'est chargé, de manière qu'il n'y ait ni doubles emplois ni omission des articles communs à plusieurs sciences, par le renvoi que les divers auteurs s'en feroient les uns aux autres, comme M. Diderot s'en plaint dans le morceau que nous avons cité.

Ces limites ont été quelquefois difficiles à fixer; il y a des sciences qui embrassent tout ce qu'on veut, & dont le circuit n'a jamais été bien déterminé; telles sont, par exemple, les sciences économiques. Les auteurs sentent qu'il n'y a qu'un concert parfait entre eux qui puisse conserver à cet ouvrage le caractère d'unité dont il a besoin.

Un des défauts principaux de l'ancienne Encyclopédie consiste dans l'imperfection de la nomenclature, qui fait qu'on a quelquefois de la peine à y trouver ce qu'on y cherche: il y a telle science, comme la Marine, où il manque plus des trois quarts des mots, & il n'y en a aucune où il n'en manque un très-grand nombre: il a donc fallu que chaque auteur, dans la nouvelle édition, s'attachât à compléter sa nomenclature, & recherchât dans les ouvrages originaux, publiés sur chaque science, tous les mots qui ont pu échapper aux premiers auteurs de l'Encyclopédie.

Pour ne pas tomber dans l'inconvénient de l'omission des mots communs à plusieurs sciences ou arts, on a jugé à propos de faire un relevé exact de ces mots, pour que chacun pût voir comment & jusqu'à quel point ils sont de son domaine.

L'article *Air*, par exemple, sera également traité par le chimiste, le physicien, le médecin; tous doivent en parler, mais différemment & sans se répéter. Le chimiste parlera de la décomposition de l'air & de ses différentes espèces. Le physicien l'envisagera comme élément, & parlera des différentes expériences auxquelles on le soumet; il le considérera comme un des grands moyens que

la nature emploie, soit comme ressort de la végétation, soit comme une des principales causes des météores & des vents. Le médecin considérera plus particulièrement l'air par rapport à sa salubrité, à son action sur le corps humain, à sa quantité dans les aliments. Cet exemple suffit pour rendre sensible toute cette théorie des mots communs, & pour prévenir toute confusion dans les divers emplois qu'on en fera.

L'étendue de chaque dictionnaire doit être réglée sur l'utilité de chaque science, & sur les progrès qu'elle a faits; ce qui n'a pas toujours été assez observé dans l'ancienne Encyclopédie, dont plusieurs articles ont besoin d'être abrégés, & plusieurs autres d'être étendus, pour pouvoir être ramenés à cette règle de proportionner tout au degré d'utilité. Il eût été très-inutile de travailler à de nouveaux dictionnaires, s'ils ne devoient pas l'emporter sur ceux qui existent dès à présent sur chaque matière. Il faut que cet ouvrage, essentiellement le plus utile de tous dans son ensemble, le soit de plus, non seulement dans la distribution de ses parties, mais encore dans la manière dont chaque article sera traité.

Chaque traité ou dictionnaire (car nous prenons indifféremment ces deux mots l'un pour l'autre, puisque le dictionnaire deviendra toujours un traité au moyen de l'indication de l'ordre où les articles doivent être lus), chaque traité contiendra des définitions de tous les termes de la science & de l'art qu'il a pour objet, une exposition succincte des différens systèmes; l'histoire abrégée de la science & de ses progrès; enfin tout ce qu'il y a de vrai, de réel, & sur-tout d'utile dans chaque science & dans chaque art. Le style doit être toujours relatif au sujet; chaque chose à son ton, & cette diversité de tons, selon la matière, est une source de variété dont cet ouvrage immense a besoin.

A la tête de chaque dictionnaire il y aura un discours préliminaire & un tableau d'analyse pour indiquer, comme nous l'avons dit, l'ordre dans lequel tous les mots doivent être lus, comme si chaque dictionnaire n'étoit qu'un traité didactique: par ce moyen le lecteur voit, pour ainsi dire, d'un seul coup-d'œil le tableau de chaque science & la liaison de tous les mots qui y ont rapport, ou plutôt de toutes les idées qui en sont les élémens.

On aura soin de ne pas trop multiplier les renvois, on en fera même heureusement dispensé par ce tableau d'analyse, par cette indication de l'ordre encyclopédique des mots de chaque dictionnaire; si cependant quelques articles exigent des renvois, on aura grand soin de les remplir à l'endroit indiqué.

Nous venons de tracer les engagements généraux que prend avec le public la société entière des auteurs & rédacteurs de la nouvelle Encyclopédie: mais comme ce *Prospectus* n'est qu'un abrégé du *Prospectus* général qui paroît en même

temps que celui-ci, & qui se distribue *gratis* aux souscripteurs, nous ne pouvons entrer dans le détail des engagements particuliers que prend chacun d'eux, relativement à la science dont il se charge ; chacun des *Prospectus* particuliers étant déjà très-abrégé, perdrait trop à l'être davantage. Nous nous bornerons donc à indiquer en peu de mots les principales divisions de cette Encyclopédie méthodique.

[I.] *LES MATHÉMATIQUES* ; par M. l'Abbé BOSSUT, de l'Académie Royale des Sciences ; & quant à la partie astronomique, par M. DE LA LANDE, de la même Académie.

[II.] *LA PHYSIQUE* ; par M. MONGE, Professeur de Physique à Mezières, de l'Académie Royale des Sciences.

[III.] *LA MÉDECINE* ; mise en ordre par M. VICQ D'AZYR, Docteur-Régent & Professeur de la Faculté de Médecine de Paris, de l'Académie Royale des Sciences, & Secrétaire perpétuel de la Société Royale de Médecine, & de l'Académie Royale des Sciences.

[IV.] *L'ANATOMIE ET LA PHYSIOLOGIE* simple & comparée ; par M. VICQ D'AZYR, Secrétaire perpétuel de la Société Royale de Médecine.

[V.] *LA CHIRURGIE* ; par M. LOUIS, Secrétaire perpétuel de l'Académie Royale de Chirurgie.

[VI.] *LA CHIMIE, LA MÉTALLURGIE, ET LA PHARMACIE* ; par M. DE MORVEAU, Avocat Général du Parlement de Bourgogne, Membre de plusieurs Académies, quant à la Chimie ; par M. DUHAMEL, Inspecteur général des Mines, quant à la Métallurgie ; par M. MARET, Secrétaire perpétuel de l'Académie de Dijon, quant à la Pharmacie.

[VII.] *L'AGRICULTURE* ; par M. l'Abbé TESSIER, Docteur-Régent de la Faculté de Médecine de Paris, & de la Société Royale de Médecine, quant à l'Agriculture proprement dite, ou la culture des terres ; par M. THOUIN, Jardinier en chef du Jardin du Roi, quant au Jardinage ou la culture des Jardins & Vergers ; & par M. FOUGEROUX DE BONDAROY, de l'Académie Royale des Sciences, quant à la culture des bois & à l'aménagement des forêts.

[VIII.] *L'HISTOIRE NATURELLE DES ANIMAUX*. Elle sera précédée par une introduction aux trois Règnes de la Nature, & par l'Histoire Naturelle de l'homme ; par M. DAUBENTON, de l'Académie Royale des Sciences, Lecteur & Professeur d'Histoire Naturelle au Collège Royal de France, Garde & Démonstrateur du Cabinet du Jardin du Roi, &c. Ce Dictionnaire sera divisé en six parties, dont la première contiendra les Animaux quadrupèdes, auxquels on a joint les cétacées ; rédigée d'après l'Histoire Naturelle des Animaux

de M. DE BUFFON ; la seconde, les Oiseaux, par M. MAUDUIT, Docteur-Régent de la Faculté de Paris, & Membre de la Société Royale de Médecine ; la troisième, les Quadrupèdes ovipares & les Serpens, par M. DAUBENTON ; la quatrième, les Poissons, par le même ; la cinquième, les Insectes, par M. GUENEAU DE MONTBEILLARD, Académicien honoraire de l'Académie de Dijon ; la sixième, les Vers, par M. DAUBENTON. Ces six parties seront imprimées à la suite les unes des autres.

[IX.] *LA BOTANIQUE* ; par M. le Chevalier de LA MARCK, de l'Académie Royale des Sciences.

[X.] *L'HISTOIRE NATURELLE DES MINÉRAUX*, par M. DAUBENTON.

[XI.] *L'HISTOIRE NATURELLE*, contenant la Géographie-Physique ou les phénomènes généraux de l'Histoire Naturelle de la Terre ; par M. DESMAREST, de l'Académie Royale des Sciences, & Inspecteur des Manufactures de la Champagne.

[XII.] *LA GÉOGRAPHIE ANCIENNE ET MODERNE* ; par MM. ROBERT, Géographe du Roi, & MASSON DE MORVILLIERS, Avocat au Parlement ; & quant à la Géographie ancienne, par M. MENTELLE, Historiographe de Monseigneur le Comte d'ARTOIS, Pensionnaire du Roi, Professeur Emérite d'Histoire & de Géographie à l'Ecole Royale Militaire, de l'Académie des Sciences & Belles-Lettres de Rouen, &c. ; & quant aux Cartes, par M. BONNE, Ingénieur-Hydrographe de la Marine.

[XIII.] *LES ANTIQUITÉS*, Inscriptions, Chronologie, Art de vérifier les Dates, Numismatique ou Science des Médailles, Explication des Fables, Causes des Mœurs, Coutumes & Usages des Anciens ; par M. COURT DE GEBELIN.

[XIV.] *L'HISTOIRE* ; par M. GAILLARD, de l'Académie Française, & de celle des Inscriptions.

[XV.] *LA THÉOLOGIE* ; par M. l'Abbé BERGIER, Confesseur de MONSIEUR, Frère du Roi, & Chanoine de Notre-Dame.

[XVI.] *LA PHILOSOPHIE* ancienne & moderne ; par M. NAIGON.

[XVII.] *LA MÉTAPHYSIQUE, LA LOGIQUE, ET LA MORALE* ; par M. GUENEAU DE MONTBEILLARD, Académicien honoraire de l'Académie de Dijon.

[XVIII.] *LA GRAMMAIRE ET LA LITTÉRATURE* ; par une Société de Gens de Lettres (M. MARMONTEL, de l'Académie Française ; M. BEAUZÉE, de la même Académie).

[XIX.] *LA JURISPRUDENCE* ; par une Société de Jurisconsultes ; rédigée & mise en

ordre par M. l'Abbé REMY, Avocat au Parlement.

[XX.] LES FINANCES; par M. DIGEON, Directeur des Fermes.

[XXI.] L'ÉCONOMIE POLITIQUE; par M. l'Abbé BAUDEAU.

[XXII.] LE COMMERCE; par MM. l'Abbé BAUDEAU, & BENOIT, Conseiller de MONSIEUR, Frère du Roi, & ancien Professeur du Cours gratuit de Jurisprudence Consulaire.

[XXIII.] LA MARINE; par M. VIAL DE CLAIRBOIS, Ingénieur-Constructeur de la Marine, de l'Académie Royale du même nom; & par M. BLONDEAU, Professeur Royal en Mathématiques & en Hydrographie aux Ecoles de la Marine, de l'Académie Royale du même nom, de la Société Royale Patriotique de Stockholm, de celle des Sciences & Belles-Lettres de Gottembourg, de la Société Académique de Cherbourg, &c.

[XXIV.] L'ART MILITAIRE, mis en ordre & publié par M. DE KERALIO, Major d'Infanterie, Chevalier de l'Ordre Royal & Militaire de Saint-Louis, de l'Académie Royale des Inscriptions & Belles-Lettres, & de celle des Sciences de Stockholm; & quant à l'artillerie, par M. DE POMMEREUILL, Capitaine au Corps Royal d'artillerie.

[XXV.] LES BEAUX-ARTS; par M. l'Abbé ARNAUD, de l'Académie Française, & de celle des Inscriptions & Belles-Lettres; & M. SUARD, de l'Académie Française.

[XXVI.] LES ARTS ET MÉTIERS MÉCANIQUES; par une Société de Savans & d'Artistes (MM. ROLAND DE LA PLATIERE, PERIER frères, FOUGEROUX DE BONDAROF, DESMARETZ, &c., &c.)

[XXVII.] VOCABULAIRE UNIVERSEL, servant de Table pour tout l'Ouvrage.

Tels sont les titres des vingt-six *Prospectus* particuliers auxquels on peut rapporter toutes les connoissances humaines : par leur réunion, ils forment le *Prospectus* général dont nous avons à donner l'extrait; nous n'avons pas cru devoir répéter à chaque *Prospectus* l'engagement que prend chaque auteur de mettre à la tête de la science ou de l'art dont il traite, un discours préliminaire qui en contienne les principes, qui en soit comme le tableau général, & une indication précise de l'ordre dans lequel les divers articles doivent être lus pour former un traité suivi & complet de chaque science ou de chaque art; cette indication, qui, en laissant subsister la forme utile de dictionnaire, convertit, pour ainsi dire, ce dictionnaire en un traité, est, comme nous l'avons dit dans le commencement, un des points essentiels qui distingue, quant au plan, cette Encyclopédie méthodique, & qui fait disparaître la confusion tant reprochée à la première.

Quant à la forme de ce dictionnaire, il falloit, comme nous l'avons dit encore, la conserver précieusement, parce qu'elle seule peut faciliter & répandre l'instruction.

Chaque science, chaque art ayant son dictionnaire particulier, on trouvera aisément tous les mots, pourvu qu'on sache à quelle science ou à quel art ils appartiennent.

Mais un lecteur ignorant (& c'est le grand nombre) rencontre dans ses lectures un terme de science ou d'art dont il ne fait ni la signification ni l'usage, il ne fait pas même à quelle science ou à quel art ce terme appartient; où le cherchera-t-il dans l'Encyclopédie méthodique? Faudra-t-il qu'il parcoure vingt-six ouvrages différens?

Cette difficulté étoit trop grande pour n'avoir pas été prévenue; on la fit disparaître au moyen d'un vocabulaire universel, dernier objet dont il nous reste à rendre compte.

Ce vocabulaire comprendra tous les mots contenus dans chacun des dictionnaires particuliers, avec le numéro de la page, l'indication de la colonne, & le numéro du tome de l'ouvrage; de sorte que le lecteur qui aura un mot à chercher dans cette Encyclopédie méthodique, & qui ne saura pas que ce mot est du dictionnaire, soit de Physique, soit de Mathématiques, ou de tout autre, en reconrant à ce vocabulaire, trouvera dans l'instant l'indication du tome, de la page, & de la colonne où le mot se trouve. Ce vocabulaire ne sera point borné à cet usage. Comme il y aura dans l'Encyclopédie méthodique une foule de mots qui comprendront des détails, dont on n'a pu faire des articles particuliers, & qu'on ne soupçonneroit pas dans ceux qui en font mention, le vocabulaire les fera connoître: ainsi, dans un article de Géographie, où l'on aura fait mention d'un savant, d'un artiste, dont on n'aura pas cru devoir faire un article à part dans le dictionnaire historique, faisant partie de cette Encyclopédie, on en trouvera les mots & les renvois au tome, dans le vocabulaire. Il en est de même des choses. Si on a parlé dans un article, d'une négociation, d'un traité de paix, d'un fait remarquable, d'une découverte, le vocabulaire indiquera le tome & la page où il en est fait mention. L'usage de ce vocabulaire sera surtout sensible pour diverses parties des connoissances humaines, dont on n'a point jugé à propos de faire des dictionnaires séparés, comme la chasse, la pêche, &c., qu'on a traitées dans les dictionnaires d'Histoire naturelle. Le lecteur ne sauroit où trouver ces matières, si le Vocabulaire ne les lui indiquoit: il en est de même du dictionnaire des Arts & Métiers mécaniques. Comme dans ce dictionnaire chaque art y est traité de suite, & qu'on a mis à la fin de la description de chacun d'eux tous les mots techniques qui en font la langue, le vocabulaire doit les reprendre tous, afin

que le lecteur puisse y recourir au besoin. Ce vocabulaire sera le premier tome de l'Encyclopédie méthodique, & il est de la plus indispensable nécessité.

Il sera précédé du discours préliminaire de M. d'Alembert, de l'arbre encyclopédique du chancelier Bacon, de celui de MM. Diderot & d'Alembert, des diverses préfaces de l'ancienne Encyclopédie, & de l'histoire de ce dictionnaire, des différentes éditions qui en ont été faites, & de leur appréciation. On placera aussi, au commencement de ce premier volume, le frontispice réduit de la première édition de l'Encyclopédie, & les portraits des premiers rédacteurs (MM. Diderot & d'Alembert), juste hommage qu'on aime à leur rendre, & qui ne peut être mieux placé qu'à la tête de cette nouvelle Encyclopédie.

Après ce tribut d'une reconnaissance éternelle, payée aux inventeurs, n'a-t-on pas le droit d'en réclamer beaucoup aussi pour ceux qui proposent aujourd'hui de donner au livre, essentiellement le plus nécessaire, le plus haut degré d'utilité possi-

ble : Facilité d'instruction par la voie commode des dictionnaires ; solidité & complément d'instruction par le rapprochement & la réunion de tous les articles d'une même science dans chaque dictionnaire, & par l'indication de l'ordre dans lequel ces divers articles doivent être lus pour former un traité complet ; perfection enfin de l'instruction par la correction de tant de fautes, par l'addition, non seulement de tant d'articles particuliers, mais de grands objets & même de Sciences entières, omises dans l'Encyclopédie.

Le *Prospectus* général dont nous venons de parler, & tous les *Prospectus* particuliers qui en sont le développement, & où chaque auteur envisage sa science particulière, non seulement en elle-même, mais dans tous ses rapports avec le plan général, mettent le lecteur en état de juger s'il fut jamais une entreprise plus vaste, plus noble, plus utile, plus nécessaire même, & plus digne d'encouragement à tous égards, que cette Encyclopédie corrigée & rédigée par ordre de matières.

AVIS de M. PANCKOUCKE, entrepreneur de cette édition.

UNE édition complète de l'Encyclopédie, par ordre des matières, nous a paru si effrayante au premier coup-d'œil, que, quelque habitude que nous ayons des grandes entreprises en Librairie, ce n'est qu'après y avoir très-mûrement pensé, & avoir considéré la possibilité de son exécution sur toutes les faces, que nous nous y sommes engagés & que nous avons résolu de l'entreprendre. Nous n'ignorons pas le nombre des éditions qui existent de ce grand ouvrage, les contrefaçons qui en ont été faites chez l'étranger, la modicité du prix de quelques-unes de ces éditions contrefaites ; mais nous savons aussi une vérité générale en librairie, c'est que lorsque l'utilité d'un livre est bien reconnue, lorsque le goût du public s'est manifestement déclaré en sa faveur, il y a moins de risques à le réimprimer, que tout autre livre nouveau, dont la vente n'auroit point encore constaté le succès ; & que ce risque diminue considérablement, & donne même la plus grande espérance de réussite, si le livre est presque refait à neuf, comme il en est ici question, par des écrivains dignes de la confiance de la nation & du public éclairé, s'il est complété (1) & perfectionné dans chacune de ses parties, & si l'on a pu, par la combinaison du caractère, du format, de la justification & de la réduction des planches, le donner à un prix si modéré, que quoique l'ouvrage soit augmenté du double par rapport au

discours, il ne soit réellement qu'au tiers du prix de la première édition *in-folio* : de sorte que cette édition puisse réunir les avantages qui seuls pouvoient en assurer le succès : *texte excellent, format commode, édition correcte, & bon marché.*

Nous ne vendrons séparément aucun de ces dictionnaires encyclopédiques, parce que notre objet n'a point été de publier des dictionnaires particuliers de chaque science ou art, mais d'entreprendre une Encyclopédie complète par ordre de matières. D'ailleurs la plupart de ces dictionnaires ne sont point travaillés pour être publiés séparément, un seul exemple en convaincra.

Le dictionnaire universel & raisonné de Physique, par M. Brisson, 2 volumes in-4°. & un de planches, que nous venons de mettre en vente, avoit d'abord été entrepris pour faire partie de l'Encyclopédie méthodique ; mais comme nous n'avions point de dictionnaire particulier de Physique, nous jugeâmes qu'il pourroit être agréable au public de publier celui-ci séparément ; & pour le mettre dans cet état, il a fallu y ajouter une multitude d'objets appartenant essentiellement à un dictionnaire particulier de Physique, comme des articles élémentaires de mathématiques, de chimie, d'anatomie, &c. ; articles qui seroient superflus & feroient double emploi dans ce même dictionnaire faisant partie de l'Encyclopédie méthodique, parce que tous ces objets sont traités séparément dans les autres dictionnaires composant l'Encyclopédie méthodique.

Tous ces dictionnaires Encyclopédiques seront.

(1) Cette Encyclopédie comprendra au moins trente mille articles plus que l'ancienne.

en rapport les uns avec les autres, ils seroient composés dans le même esprit, dans les mêmes vues, ils auroient tous une forme, une tournure communes, qui indiqueroient qu'ils font partie du même ouvrage; réunis, ils composeroient une bibliothèque complète

& universelle de toutes les connoissances humaines; & ils pourroient tenir lieu dans les cabinets des savans & des amateurs peu riches, d'une multitude d'autres livres dont l'acquisition partielle leur coûteroit le centuple de cette Encyclopédie méthodique.

Des volumes de planches, de leur réduction & de leur exécution.

Le total des planches contenues dans les douze volumes *in-folio* de la première édition de l'Encyclopédie de Paris & de son supplément, est de 3132; on peut aisément, en se servant d'une échelle plus petite, les réduire à 1200 ou 2400 *in-4°*. sans leur rien faire perdre de leur mérite & de leur utilité: car il y a plusieurs de ces planches, où les objets ont une dimension si considérable, que M. Benard, graveur & dessinateur, qui est à la tête de cette entreprise, est parvenu quelquefois à en mettre quatre en une, souvent trois & toujours deux. On peut actuellement voir un volume entier de planches de cette Encyclopédie méthodique. Un seul exemple fera juger du travail entrepris pour leur réduction. Le sellier en contient douze; on les a réduites à deux, sans sacrifier aucune vignette, aucune figure, aucun outil.

On ne supprimera aucune des vignettes contenues dans les douze volumes *in-folio* de planches: ces vignettes, qui sont en très-grand nombre, en font le principal mérite, puisqu'elles représentent les

ateliers des arts & métiers mécaniques, & les principales opérations de chacun de ces arts.

Pour diminuer aussi le trop grand nombre des planches anciennes, composées d'une infinité de figures doubles, triples, d'outils, & même d'ustensiles communs à plusieurs métiers, on ne gravera de ces figures que celles qui seront nécessaires à l'intelligence du discours; & pour ne s'exposer à aucun reproche d'omission, on réunira à la fin du dernier volume de planches, des modèles de chacun de ces outils, &c., avec une échelle particulière pour la juste proportion & l'indication des ouvriers, auxquels l'outil représenté est commun; moyen qui supprimera des doubles emplois sans nombre, & qui nous évitera le reproche, malheureusement trop fondé, qu'on a pu faire aux anciennes planches de l'Encyclopédie, d'avoir été multipliées très-inutilement: ces réductions & suppressions seront remplacées par nombre de planches nouvelles, soit dans les arts mécaniques, soit dans les sciences.

De la souscription, de ses avantages particuliers, de la forme des quittances, du temps de la livraison des volumes, & des obligations de l'entrepreneur.

Quoique nous ayons toujours rempli avec la plus scrupuleuse exactitude les engagements que nous avons pris avec le public; cependant, comme il est aujourd'hui plus en garde que jamais contre toute espèce de souscription, nous nous croyons obligés, dans une entreprise de cette importance, de lui donner toutes les assurances qui peuvent établir une confiance réciproque, afin de faire jouir les seuls souscripteurs des avantages que leur procure cette souscription; en conséquence nous prenons l'engagement le plus solennel de rendre tous les volumes de cette édition exactement conformes au présent prospectus, tant pour le papier, que pour l'impression, le caractère, & la justification.

Nous nous obligeons aussi à faire paroître les six premiers volumes de l'ouvrage dans les six derniers mois de cette année, dont deux à la fin de juillet ou d'août au plus tard, & à publier successivement deux volumes de discours, ou un volume de discours & un de planches.

Les soixante volumes paroîtront en trente livraisons; savoir, vingt-trois livraisons de deux volumes de discours, ci 46 vol.

Et sept livraisons d'un volume de Discours & d'un volume de planches, ci 14

60 vol.

Chaque volume *in-4°*, composé d'environ cent feuilles de discours, sera pour les souscripteurs de 11 livres, chaque volume de planches de 24 livres.

Pour la facilité, & afin que les Souscripteurs n'aient jamais à payer à la fois que de petites sommes, on a divisé les payemens de la manière suivante.

Les vingt-trois livraisons de deux volumes de discours à 22 liv., leur coûteront 506 liv.

Les cinq livraisons d'un volume de planches & d'un volume de discours à 35 liv., leur coûteront 175 liv.

La sixième livraison, également composée d'un volume de planches & d'un volume de discours 34 liv.

La septième livraison, composée d'un volume de planches & d'un volume de discours, ci 0

La souscription 36 liv.

TOTAL pour les souscripteurs 751 liv.

Ainsi, cette édition, par la combinaison du caractère & de la réduction des planches, quoique contenant réellement l'équivalent de treize vol. *in-folio*

de discours de plus (1) que la première édition de l'Encyclopédie *in-folio*, compris son supplément, & le même nombre de planches ne reviendra cependant aux souscripteurs qu'à 75 l. ; c'est-à-dire, à peu près au tiers du prix de la première édition *in-folio*, puisqu'elle ne coûte que moitié, & qu'elle est augmentée de plus de moitié du discours.

Nous promettons que l'ouvrage sera fini & terminé dans cinq ans, à compter du premier juillet de cette année.

Nous aurions pu rapprocher ce terme, puisque tous nos traités avec les auteurs ne portent que trois années, à compter de la même date ; mais nous avons préféré de prendre deux années de plus, afin d'être sûrs que nos engagements seront remplis avec la plus exacte fidélité, & de prévenir le cas de maladie, & même celui de mort, qui, au moyen de ces deux années de plus, ne peut plus être une cause invincible de retard. Ainsi, la totalité du discours & des planches sera fournie & livrée aux souscripteurs pour le mois de décembre 1787, au plus tard.

Quant aux volumes de planches, ils seront chacun de deux cent quatre-vingt-dix à trois cents planches *in-4°*, & entièrement semblables, pour la gravure, le tirage, le papier, aux épreuves que l'on peut voir actuellement hôtel de Thou, rue des Poitevins.

La souscription est actuellement ouverte, & on paye, en se faisant inscrire, la somme de 36 liv. On délivre en même temps à chaque souscripteur une quittance d'à compte, conçue en ces termes :

Je reconnois que Monsieur
a souscrit pour un exemplaire de l'Encyclopédie
méthodique, en cinquante-trois volumes de dis-
couirs, & sept de planches, & a payé la somme
de trente-six livres, à compte de celle de 75 l. ,
conformément à la souscription du 1^{er} mai 1781.

La présente reconnaissance servira de titre, entre les mains du souscripteur, pour l'assurance pendant toute la durée du privilège, que les engagements de ladite souscription de l'Encyclopédie méthodique seront rigoureusement & exactement observés.

A l'instant où la souscription sera fermée, & nous nous y obligeons expressément pour la fin d'avril 1783, toutes les personnes qui n'auront pas souscrit payeront,

Chaque volume de discours, ... 12 liv.

Chaque volume de planches, ... 30 liv.

La souscription de cette édition étant fermée à l'époque du mois d'avril prochain, nous nous obligeons de ne pouvoir la continuer sous quelque prétexte que ce soit, & nous prenons cet engagement, tant pour nous que pour nos ayans causés ; de sorte

que si nous venions à vendre un jour notre fonds de librairie, nous obligerons nos acquéreurs, sous toutes les peines de droit, à en tenir rigoureusement les conditions, parce qu'il nous paroît juste que la portion du public qui fait une avance de fonds pour favoriser une grande entreprise, jouisse exclusivement de tous les avantages proposés par la souscription, & que l'ouvrage ne puisse être donné au rabais, & à aucune diminution de prix dans aucun temps.

Comme Sa Majesté nous a accordé un privilège de quarante années, les souscripteurs n'ont point à craindre aussi que le livre se reproduise en France pendant ce temps sous aucune autre forme, qui pourroit mettre un entrepreneur de mauvaise foi dans le cas d'é luder les engagements qu'il auroit pris avec eux. Nous nous obligeons encore, pour nous & nos ayans cause, de ne point en permettre directement ou indirectement aucune autre édition, dans un format différent, d'un caractère plus petit ou plus gros, sous aucun prétexte quelconque, d'additions, de corrections, d'augmentations, &c.

Tous les volumes seront délivrés en feuilles, ou brochés en carton.

La brochure de chaque volume *in-4°*, en carton coûtera dix sous ; on ne peut les faire relier que lorsque le dernier volume aura paru, parce que c'est le vocabulaire universel qui indiquera l'ordre des volumes, en y renvoyant.

Nous ne mettrons qu'une seule restriction aux conditions auxquelles nous venons de nous soumettre : en annonçant que cette édition *in-4°*, n'aura que cinquante-trois volumes de discours & sept volumes de planches, nous n'avons pu faire cette estimation que d'après un travail avec le chef graveur, & d'après les actes que nous avons passés avec les gens de lettres & les savans qui travaillent à cette édition ; or il seroit possible qu'il y eût trois à quatre volumes de discours, & peut-être un volume de planches de plus ou de moins ; dans ce cas, on s'en tiendra compte réciproquement sur le pied de la souscription ; mais si, contre toute attente & pour la perfection de l'ouvrage, nous étions nécessités à un plus grand nombre de volumes de *discours*, les souscripteurs ne payeront ces derniers volumes que 6 livres, au lieu de 11 livres. On a cru cette dernière condition plus honnête que de s'obliger à donner des volumes *gratis*, qui, en nuisant à l'entrepreneur, auroient pu nuire à l'ouvrage : & en donnant ces volumes beaucoup au-dessous du prix de fabrique, nous ne craignons pas qu'on nous accuse d'en augmenter le nombre, pour notre intérêt particulier.

(1) Par un calcul fait avec les imprimeurs, on s'est assuré que les quarante-deux volumes *in-4°*, de discours du format à trois colonnes, sur papier grand raisin, seroient exactement renfermés dans cinquante-trois volumes *in-4°*, du papier, caractère, format, & justification du présent *prospectus*. En voici la preuve : la page *in-4°*, à trois colonnes contient 198 lignes ; & en prenant de cette page 160 lignes, elles ont formé exactement une page du format actuel à deux colonnes : or, en multipliant ces deux nombres, le premier par 42, le second par 53, on trouve que les 53 volumes de l'édition actuelle contiendront un peu plus de matières que les 42 volumes *in-4°*, à trois colonnes sur papier grand-raisin. La différence pour 53 pages est de 164 lignes à l'avantage du public.

AVIS à Messieurs les souscripteurs de l'Encyclopédie par ordre de matières (I).

DANS le dernier *prospectus* que nous avons publié le premier Mai de cette année, qui sert de base aux engagements que nous avons pris avec les souscripteurs de cet ouvrage, nous avons annoncé la première livraison pour la fin de ce mois d'août, & la Jurisprudence en faisoit partie; mais la mort inattendue de M. l'abbé Remy, qui en étoit le rédacteur, nous force à remettre la publication de cette livraison au mois d'octobre. L'apposition des scellés sur ses effets & ses manuscrits, l'absence des héritiers, les formalités nécessaires pour les faire lever, la nécessité de prendre de nouveaux arrangements, nous seront sans doute un titre suffisant d'excuse auprès des souscripteurs pour un aussi court délai. C'est la seconde perte que nous avons à regretter dans cette partie, M. Boissou, associé de M. l'abbé Remy, étant mort l'année dernière. Cette circonstance, au reste, ne dérange rien à l'exécution du plan. M. l'abbé Remy a laissé la copie presque entière du premier volume, & même quelques matériaux pour le second. M. le Rasse, qui a été vingt ans professeur en droit, & qui étoit associé avec lui pour cette rédaction difficile, continuera de s'en charger, conjointement avec les divers coopérateurs qui s'y étoient précédemment intéressés. Plusieurs avocat connus, de la capitale, ont bien voulu depuis se joindre à eux. M. Henrion s'est chargé de faire les additions nécessaires aux articles féodaux & domaniaux de l'ancienne Encyclopédie, & suppléer ceux qui manquent. M. l'abbé Bertolio s'est chargé des matières bénéficiales; M. Guyot, du droit criminel & de divers autres articles; M. Henri, du droit des gens, du droit public, &c., &c.

Il n'a encore rien paru de cette Encyclopédie, & cependant l'on a déjà imprimé, dans des journaux étrangers, des libelles contre elle & contre l'entrepreneur. On n'y

répondra point. Il nous importe de détruire une seule accusation. On a avancé qu'on n'avoit pas même traité avec les gens de lettres qu'on nommoit, qu'on les citoit sans leur permission. Ce seroit une audace bien imprudente sans doute, que de nommer à la tête d'un ouvrage de cette nature les principaux gens de lettres de la capitale, de les faire parler, si l'on n'avoit pas leur agrément; mais il faut que le public sache que M. Panckoucke, entrepreneur de cette édition, avoit passé plus de quarante actes avant même d'avoir un seul souscripteur, & que les *prospectus* particuliers, qui composent la plus grande partie du *prospectus* général, sont l'ouvrage de chaque homme de lettres, qui les ont signés; mais ce qui importe le plus aux souscripteurs, c'est qu'on imprime actuellement huit parties différentes de ce grand ouvrage, & qu'il sera sous presse l'année prochaine dans dix-huit imprimeries.

ÉCLAIRCISSEMENT relatif à un premier titre d'une souscription à 672 liv. de l'Encyclopédie annoncée in-8°. à deux colonnes, & in-4°. à trois colonnes, qui n'a point eu lieu.

Comme il importe dans une entreprise de la nature de celle-ci, de n'être point exposé à aucune difficulté avec les souscripteurs, & qu'on ne pourroit même aller en avant avec confiance, si l'on avoit la crainte d'un procès dans l'avenir, je vais mettre sous les yeux de ces souscripteurs les faits qui se sont passés relativement à la souscription de cet ouvrage, & que plusieurs d'entre eux paroissent encore ignorer aujourd'hui: cet éclaircissement me paroît nécessaire dans la conjoncture présente, pour ser-

vir de réponse aux objections qui nous ont été faites par quelques personnes.

Il existe dans le public deux titres différens de souscriptions à 672 liv. Le premier est conçu ainsi :

N^o. Je reconnois que M. a souscrit pour un exemplaire, format in- (1) de l'Encyclopédie méthodique, & a payé la somme de 36 liv. à compte de celle de 672 liv., prix D'UN EXEMPLAIRE COMPLET, conformément aux conditions énoncées dans le prospectus. A Paris, ce

Ce titre étoit relatif à un prospectus qui étoit le modèle d'une édition projetée in-8°. à deux colonnes, & in-4°. à trois colonnes, en 42 volumes in-4°. de discours & 7 de planches, & en 84 volumes in-8°. & 7 de planches. Il étoit exprimé, à la fin de ce prospectus, que, « comme il seroit possible qu'il y eût quelques volumes de » plus ou de moins, dans ce cas, on s'en » tiendrait compte réciproquement, &c. » . Ainsi, quoique le titre de souscription porte que la somme de 672 liv. est le prix d'un exemplaire complet, il est clair cependant que les souscripteurs auroient eu à payer plusieurs volumes excédant le nombre annoncé dans ce prospectus in-8°, même au prix de 12 liv. ; car c'étoit dans ce premier plan celui de chaque volume in-4°, & qu'on auroit eu aussi à leur tenir compte de tous les volumes au-dessous de ce nombre, tout titre de souscription, en librairie, étant relatif à un prospectus, & vice versa. Nous observerons que le public n'a voulu d'aucun de ces formats, ni de l'in-8°. à deux colonnes, ni de l'in-4°. à trois colonnes, & qu'au mois de mars 1782, nous étions au désespoir de nous être engagés dans cette grande entreprise, & que nous la regardions comme absolument impossible. A cette époque, & voulant faire un dernier effort pour ramener le public, je changeai de plan, & je publiai le prospectus d'une édition in-4°. à deux colonnes, en 53 volumes de discours & 7 de planches, au prix de 751 liv. ;

& comme il importoit de fonder le succès de cette édition, & qu'il eût été dangereux de s'embarquer dans une entreprise de plusieurs millions, sans avoir la certitude d'un certain nombre de souscriptions, afin de ne pas avoir à regretter de l'avoir conçue, on continua la souscription à 672 liv., en annonçant cependant qu'elle seroit irrévocablement fermée à la fin d'avril de cette même année, au lieu du premier juillet suivant, terme du premier prospectus in-8°. ; de sorte que l'on admit les souscripteurs du premier titre à cette nouvelle souscription proposée à 751 liv. au prix de 672 liv., & on laissa même la liberté au public de jouir de cette faveur, comme je viens de le dire ci-dessus, jusqu'au 30 avril inclusivement, la souscription à 672 liv. ayant été rigoureusement fermée à cette époque. On délivra à ces souscripteurs un titre conçu en ces termes :

N^o. Je reconnois que M. a souscrit pour un exemplaire de l'Encyclopédie méthodique, en 53 volumes de discours & 7 de planches, format in-4°, & a payé la somme de 36 liv. à compte de celle de 672 liv., conformément aux conditions énoncées dans le prospectus.

On a retranché, dans ce titre de souscription, ces mots, *prix d'un exemplaire complet*, parce que dès lors on nous fit remarquer que, comme ce prix n'étoit pas réellement celui d'un exemplaire complet, même dans le premier titre, il étoit inutile de laisser subsister cette phrase.

A l'époque où nous avons chagé de plan, publié un nouveau prospectus, le premier titre devenoit nul entre les mains des souscripteurs, si nous l'eussions voulu, parce que le moindre changement dans une souscription en anéantit le titre ; mais nous avons alors annoncé par un lettre circulaire, en date du 12 Mars 1782, à tous les libraires de l'Europe, & notamment dans le Mercure du 12 mars 1782, & les journaux, ce qui suit :

« Nous sentons que ce changement aux » conditions rigoureuses de notre souscrip- » tion, nous donne le droit d'en changer

(1) On exprimoit, dans ce titre, le format in-4°, ou in-8°, dont les souscripteurs avoient la liberté du choix.

» les conditions , comme il donne à cha-
 » cun des souscripteurs actuels celui de re-
 » noncer à sa souscription. Nous croyons
 » cependant leur devoir , par égard , de main-
 » tenir vis-à-vis d'eux le prix de 672 liv.
 » Mais cette condition n'aura plus lieu vis-
 » à-vis le public que jusqu'à la fin d'avril
 » 1782 ; & la souscription de 672 liv. , qui
 » ne doit être fermée qu'au mois de juillet ,
 » le fera donc rigoureusement pour tout
 » le monde à cette époque du mois
 » d'avril ».

Or les deux titres ci-dessus , quoiqu'ex-
 primés différemment , sont & ne peuvent
 être relatifs qu'au *prospectus in-4°*. à deux
 colonnes de l'Encyclopédie actuelle. Dans
 tous les deux , on y a exprimé , conformément
 aux conditions énoncées dans le *prospectus*.
 On n'a ni fait , ni annoncé dans aucun temps
 deux classes différentes de souscripteurs à
 672 liv. La loi est absolument la même ,
 tant pour ceux du premier titre , que pour
 ceux du second ; & cette loi est relative au
 seul *prospectus* qui fait la règle entre les
 souscripteurs & l'entrepreneur , c'est-à-dire ,
 au *prospectus in-4°*. à deux colonnes , le-
 quel est le type , le modèle de l'édition ac-
 tuelle , tout *prospectus* de souscription , en
 librairie , devant être , comme l'on fait , le
 modèle de l'édition.

Et comme à la date du changement de
 plan de *prospectus* , on m'avoit représenté
 que je prenois des engagemens trop rigou-
 reux avec le public ; qu'il étoit impossible
 de déterminer le nombre de volumes de
 discours & de planches qu'auroit cet ou-
 vrage ; que l'imperfection des différentes
 parties de l'Encyclopédie , qui alors n'étoit
 pas connue , pouvoit seule le déterminer ,
 on modifia de la manière qui suit la restric-
 tion , beaucoup trop rigoureuse , qu'on avoit
 prise dans le premier *prospectus in-8°*. à
 deux colonnes , & l'on mit dans le *prospec-*
tus in-4°. à deux colonnes , qui est le
 modèle , nous le répétons , de l'édition ac-
 tuelle , que , « dans le cas où il y auroit
 » trois à quatre volumes de plus de dis-
 » cours , & peut-être un volume de plan-
 » ches de plus , on s'en tiendrait compte
 » réciproquement sur le pied de la sous-

» cription : mais si , contre toute attente &
 » pour la perfection de l'ouvrage , nous
 » étions nécessités à un plus grand nombre
 » de volumes de discours , les souscripteurs
 » ne payeront ces derniers volumes que
 » 6 liv. , au lieu de 11 liv. On a cru
 » cette dernière condition plus honnête que
 » de s'obliger à donner des volumes *gratis* ,
 » qui , en nuisant à l'entrepreneur , auroit
 » pu nuire à l'ouvrage ; & en donnant ces
 » volumes beaucoup au dessous du prix de
 » fabrique , nous ne craignons pas qu'on
 » nous accuse d'en augmenter le nombre
 » pour notre intérêt particulier ».

Nous n'avons nulle part , dans aucun
prospectus , ni lettres , ni journaux , annoncé
 que cette condition seroit particulière aux
 seuls souscripteurs à 751 liv. ou aux seuls
 souscripteurs du second titre à 672 liv. ; il n'a
 été publié aucun *prospectus in-4°*. à deux co-
 lonnes , où elle ne soit insérée ; elle est donc
 une loi , une règle générale pour les deux
 classes de souscripteurs , & la forme même
 de l'énoncé l'indique suffisamment , puisque ,
 dans tous les billets de souscriptions on a
 mis , conformément aux conditions énoncées
 dans le *prospectus*. Or il n'existe d'autre
prospectus réel de l'édition actuelle , que le
prospectus in-4°. à deux colonnes , qui en
 est le modèle. Quelques personnes , porteurs
 du premier titre , sont donc dans l'erreur ,
 lorsqu'elles se persuadent qu'elles doivent
 avoir l'Encyclopédie actuelle pour le prix
 de 672 liv. , à quelque nombre de volumes
 qu'elle puisse s'étendre , parce que leur titre
 porte , *prix d'un exemplaire complet*. L'ex-
 posé des faits leur prouve qu'elles ne l'au-
 roient pas eu même à ce prix dans l'exécu-
 tion du premier plan , puisqu'encore une
 fois le *prospectus in-8°*. à deux colonnes ,
 auquel ce titre étoit alors relatif , porte ex-
 pressément qu'on se tiendra compte récipro-
 quement de plusieurs volumes excédans , &
 qu'on devoit même les payer 12 liv. au
 lieu de 6 liv. Or ce *prospectus in-8°*. étant
 nul , puisque l'édition , dont il devoit être
 le modèle , n'a pas eu lieu , ce titre devient
 relatif au *prospectus in-4°*. à deux colonnes ,
 où la condition précédente a été modifiée
 de la manière dont nous venons de le rap-

porter (1). C'est la grande imperfection de la première Encyclopédie, imperfection reconnue par M. Diderot lui-même , qui a nécessité cette augmentation de volumes. Des parties entières manquent dans cette première édition ; & la nomenclature de toutes y est si imparfaite , qu'ayant cru d'abord que l'Encyclopédie actuelle ne contiendrait que trente mille articles plus que la première , nous sommes actuellement assurés qu'elle en contiendra plus de cent mille. Tous les gens de lettres attachés à cet ouvrage pourront répondre que nous n'avons sollicité en aucune manière cette augmentation de volumes ; elle est contraire à nos intérêts , eux-mêmes n'auroient pu prendre d'engagement sérieux envers nous , puisque c'est l'état d'imperfection de chacune des parties de l'ancienne Encyclopédie , qui a dû régler leurs travaux & l'étendue de leur ouvrage.

Avis sur la première livraison de l'Encyclopédie par ordre de matières.

Cette première livraison est composée
Du premier volume de la Jurisprudence ;
Du tome premier , première partie des Arts
& Métiers mécaniques ;
Et du tome premier , première partie de
l'Histoire naturelle.

Le volume de Littérature qu'on avoit annoncé pour cette première livraison , ne paroîtra qu'à la seconde , qui sera prête à la fin de décembre. On ne publie aujourd'hui que la première partie du tome premier de l'Histoire naturelle , & cette première partie contient l'histoire de l'homme , des animaux quadrupèdes , & des cétacées. On avoit cru d'abord

que ces matières suffisoient pour former un volume entier , & le public peut juger , par cette méprise & par l'examen de ces volumes , de l'énormité de discours qu'ils comprennent. L'histoire des oiseaux suivra celle des animaux quadrupèdes. Mais cette histoire n'étant point prête , & ne pouvant être mise sous presse que l'année prochaine , elle commencera la seconde partie du premier volume de l'Histoire naturelle. Il faut que messieurs les souscripteurs aient la bonté de se prêter à recevoir ainsi , jusqu'à ce que l'ouvrage soit plus avancé , des volumes entiers & des demi-volumes. Sans cette condescendance de leur part , qui ne fera d'ailleurs que hâter & multiplier leurs jouissances , on seroit obligé de mettre trop d'intervalle de la publication d'une livraison à une autre , ces volumes étant tellement chargés de matières , qu'ils exigent chacun au moins six mois de temps pour l'impression ; & comme il y aura aussi l'année prochaine dix-huit parties de ce grand ouvrage sous-pressé en même temps , il en résulteroit encore que , sans cette facilité , le service courant pourroit ne pas se faire. Cette publication par demi-volumes n'entraîne d'ailleurs aucune espèce d'embarras pour le public , parce qu'on ne peut relier cet ouvrage que lorsque le vocabulaire universel , qui indiquera l'ordre des volumes , en y renvoyant , aura paru. L'ouvrage & le vocabulaire étant dépendans l'un de l'autre , toute reliure actuelle seroit absolument perdue. Cette première livraison , brochée en carton , coûte 23 l. 10 s. en feuilles 22 liv. , conformément au *prospectus*. M. Simon , imprimeur du parlement , s'est chargé de toute l'Histoire naturelle ; M. Didot , imprimeur de Monsieur , frère du Roi , des Arts & Métiers mécaniques ; M. Stoupe , de la Jurisprudence. On indiquera à chaque nouvelle partie le nom de messieurs les imprimeurs.

Seconde livraison.

Cette seconde livraison est composée
Du tome second , première partie de la Jurisprudence ;

(1) Les souscripteurs du premier titre seroient mal fondés à dire qu'ils n'ont point eu connoissance du *prospectus in-4°*. à deux colonnes , relatif à l'édition actuelle , ni de la lettre du 12 mars 1782 , ni de l'avis inséré dans le *mercure* & les journaux ; car , en supposant que cela fût , on auroit encore à leur répondre , qu'ayant reçu une édition tout à fait différente de celle qui est annoncée dans le titre dont ils sont porteurs , & par le premier *prospectus* , ils ont dû nécessairement conclure qu'il y avoit du changement dans la souscription , & qu'il devoit exister un *prospectus* relatif au format & à l'édition publiés ; & l'acceptation qu'ils ont faite des livraisons , prouve le consentement qu'ils ont donné à la nouvelle forme qu'on a été obligé d'adopter pour faire l'entreprise.

Du tome premier, première partie de la Littérature ;

Et du tome premier, première partie de la Géographie (1).

Cette seconde livraison, composée de trois demi-volumes, brochée en carton, coûte 18 liv., & en feuilles 16 liv. 10 sous, conformément au *prospectus*. M. Pierres s'est chargé de l'impression de la Littérature ; M. Cellot, de la Géographie ; M. Stoupe, de la Jurisprudence.

Plusieurs personnes qui ont souscrit à l'édition actuelle, auroient désiré un plus gros caractère, & payer cependant le même prix ; mais ces personnes veulent l'impossible. Chacun des volumes *in-4°*. actuels étant d'environ 800 pages, d'un petit caractère, d'une justification extraordinaire, comprennent autant de matière que quatre à cinq volumes *in-4°*. qui n'auroient que 600 pages, & qui seroient imprimés en Saint-Augustin, caractère ordinaire des *in-4°*. ; de sorte que les 53 volumes *in-4°*. tiennent lieu de plus de 200 de ces volumes. Il faut encore observer que cette Encyclopédie, qui comprendra le même nombre de planches de l'édition *in-folio* de Paris, compris les Supplémens, & qui renfermera près de moitié plus de discours, ne coûte aux Souscripteurs qu'un peu plus du tiers du prix de la première édition *in-folio*. Le Public n'ayant voulu ni de l'édition *in-4°*. à trois colonnes, & encore moins de l'édition *in-8°*. à deux colonnes, puisqu'au 14 de Mars 1782 il n'y avoit pas 30 souscriptions de ce dernier format, c'est par l'effet d'une nouvelle combinaison & en proposant l'édition actuelle *in-4°*. à deux colonnes, sur le papier de Limoges, que l'empressement du Public a alors déterminé le succès de cette entreprise.

Troisième livraison.

Cette troisième livraison est composée
Du tome premier de planches ;

*Du tome premier du Commerce (1),
Et du tome premier, seconde partie, des
Arts & Métiers mécaniques (2).*

Nous espérons que ce premier volume de planches sera favorablement accueilli de nos souscripteurs. Il renferme plus de trois cents planches anciennes de l'édition *in-folio*, réduites. On a conservé toutes les vignettes qui représentent les ateliers des Arts & Métiers ; elles sont au nombre de plus de huit cents. Ce premier volume en contient plus de quatre-vingt-dix. Toutes ces planches, sans exception, sont dessinées, réduites avec soin, exactitude, & gravées à neuf sous la direction de M. Benard, connu par son zèle & son intelligence dans ce genre de gravure. Chaque cuivre contient en général deux anciennes planches *in-folio*. Les cinq cuivres de la forge des ancres en contiennent treize ; les vingt-un cuivres de la Charpenterie soixante-dix, &c., &c. Ces trois cents planches *in-4°*. que nos souscripteurs ne payent que 24 liv., ont coûté aux souscripteurs de l'*in-folio* près de 80 liv. (Voyez à cet égard l'avertissement mis à la tête du volume que nous publions.)

Le prix de cette livraison est de 42 liv. broché, & de 40 liv. 10 sous en feuilles.

Savoit, le tome premier du
Commerce, broché, imprimé
chez M. Delaguette . . . 11 l. 10 s.

Tome premier, seconde partie,
Arts mécaniques, broché,
imprimé chez M. Didot jeune, 6

Tome premier des planches, 24

Brochure de ce volume, 10 s.
42 l.

Nous ne faisons payer la brochure du volume de planches que 10 sous, quoiqu'elle nous coûte réellement 20 sous ; mais nous avons cru que nos souscripteurs nous sauroient gré de ce sacrifice, étant eux-mêmes obligés à quelques dépenses de plus de brochure, par la nécessité où nous sommes de paroître par volumes & demi-volumes.

(1) Le tome premier, première partie du Commerce, que nous comptons pouvoir publier dans cette seconde livraison, ne pouvant être prêt que dans quinze jours, nous le publierons avec la troisième livraison au mois d'avril.

(1) Imprimé par M. Laguerre.
(2) . . . par M. Didot jeune.

Cette troisième livraison ne devoit être composée que d'un volume de discours & d'un de planches ; mais la seconde livraison n'ayant été que d'un volume & demi, nous avons joint à celle-ci le demi-volume qui auroit dû en faire partie.

Quatrième livraison.

Cette quatrième livraison est composée

Du tome premier, seconde partie de la Géographie (1) ;

Du tome second, deuxième partie, de la Jurisprudence (1) ;

Du tome premier, deuxième partie de la Grammaire & Littérature (3) ;

Du tome deuxième, première partie des Arts & Métiers (4).

Le prix en feuilles de cette livraison est de 22 liv.
Broché 24

Le port est au compte des souscripteurs.

Nous ne cesserons de répéter que c'est par nécessité que nous paroissions par volumes & demi-volumes ; sans cet arrangement nous ne pourrions faire suivre les livraisons avec régularité & célérité. Ces volumes sont si chargés de matières, qu'il faut près d'une année pour les imprimer. Nos souscripteurs doivent considérer que l'on travaille dans un grand nombre d'imprimeries à la fois, & qu'on mène de front dix-huit ouvrages différens : enfin, avec cette facilité, nous sommes sûrs, avant un an, de publier au moins un demi-volume de presque toutes les parties ; & sans elle nous ne pourrions pas donner des volumes entiers de ces mêmes parties avant plus de deux ans. Cette publication par demi-volumes hâte les jouissances du public, soutient l'entreprise, anime le courage des auteurs, & nous mettra à portée de finir certainement ce grand ou-

vrage en moins de cinq ans, comme on s'y est obligé.

Avis aux souscripteurs de l'Encyclopédie par ordre de matières (1).

Plusieurs souscripteurs de l'Encyclopédie par ordre des matières, nous ayant prié de répondre à différentes questions & demandes relatives à cet ouvrage, nous nous empressons de les satisfaire.

1°. Quant au caractère, qu'on trouve trop petit pour un aussi grand ouvrage, on peut voir, dans l'avis de la seconde livraison, tout ce que nous avons fait à ce sujet pour répondre aux desirs & à la volonté du public ; c'est au moyen de ce petit caractère & d'une large justification, que cette Encyclopédie, qui comprendra près de moitié plus de discours que celle *in-folio*, ne reviendra cependant aux souscripteurs qu'à un peu plus du tiers du prix de la première édition *in-folio* de Paris.

2°. Pour le papier, il est conforme à celui du *prospectus* ; il doit être, d'après nos conventions avec le papetier, *du plus beau carré de Limoges, & des meilleures fabriques*. Il est absolument de même qualité que celui qu'on a employé pour l'édition *in-folio* du Moréri, & de l'Histoire des Voyages de M. l'Abbé Prévot ; abrégée par M. de la Harpe, 21 vol. *in-8°* ; le Dénisart, les Œuvres de d'Aguesseau sont imprimés sur le même papier, & jamais on ne s'en est plaint.

La grande célérité de l'impression, le défaut de magasinage, l'empressement du public pour ces livraisons, sont en partie la cause que ce papier ne paroît pas tout ce qu'il sera quand il aura magasiné cinq à six mois. Le public peut déjà s'apercevoir que le papier de la première livraison a gagné depuis qu'elle est dans ses mains, & qu'il gagnera avec le temps.

3°. Il faut aussi qu'on fasse attention que plus un caractère est petit, ferré, la justifi-

(1) Imprimée par M. Cellot,

(2) M. Stoupe.

(3) M. Demonville,

(4) M. Didot, jeune,

(1) Inséré dans le mercure de février 1783.

cation longue & large , moins le papier paroît beau. Le Moréti & les ouvrages cités ci-dessus font imprimés en plus gros caractère.

4°. Pressé par les circonstances , & les fontes de caractères , quoiqué commandées , n'étant pas prêtes , on s'est servi , pour deux parties , de caractères qui n'étoient pas absolument neufs. On a remédié à cela pour la suite.

5°. On a aussi pris des mesures pour que le papier à l'avenir soit mieux collé , & pèse même quelque livres de plus.

6°. Le tirage sera fait encore avec plus de soin. Les volumes imprimés chez MM. Stoupe & Simon , &c. , font d'une très-belle impression , les caractères étant neufs.

7°. On nous a relevé des omissions , des fautes plus ou moins légères , comme sur le mot *Cassation* ; elles seront toutes réparées dans le Vocabulaire universel ; comme ce Vocabulaire contiendra tous les mots de chacune des parties , on joindra , on relevera sous chacun de ces mots les fautes & les omissions , & l'ouvrage sera dispensé d'un *errata* , auquel on a rarement recours. Nous prions les personnes éclairées de nous faire passer toutes leurs observations à cet égard ; c'est le moyen de donner à ce grand ouvrage toute la perfection dont il est susceptible.

8°. Quelques personnes auroient désiré que les planches fussent jointes au discours ; mais la vue de ces planches , dont le premier volume est actuellement entièrement achevé , ne permet point cette réunion , puisqu'elles sont imprimées sur du grand raisin fin double du poids de trente-six livres.

Cinquième livraison.

Cette cinquième livraison est composée
Du tome premier , seconde partie , de l'Histoire naturelle , contenant les Oiseaux (1) ;

Du tome troisième , première partie , de la Jurisprudence (2) ;

(1) Imprimée par M. Simon.

(2) Imprimée par M. Stoupe.

Du tome second , première partie , du commerce (3) ;

Du tome premier , première partie , de la Marine (4) .

Cette partie des Oiseaux , par M. Mauduit , est précédée de plusieurs discours préliminaires : 1°. du plan de l'ouvrage : 2°. d'un premier discours sur l'organisation des Oiseaux , leurs sens , facultés , habitudes : 3°. d'un second discours sur la nécessité de chasser les Oiseaux , & sur les auteurs de l'Ornithologie : 4°. d'un troisième discours sur le parallèle des Oiseaux des diverses contrées , sentimens sur les émigrations ou le passage des Oiseaux : 5°. d'un quatrième discours sur la durée de la vie des Oiseaux , leurs maladies , la manière de les transporter vivans , les collections d'Oiseaux disséqués ou empaillés.

Le volume de la Marine , par MM. Blondeau & Vial du Clairbois , est précédé d'un discours préliminaire , & suivi d'un tableau analytique ou système encyclopédique de Marine , indiquant l'ordre suivant lequel doivent être lus les articles de ce dictionnaire , pour en tirer le fruit d'un traité ; il est suivi de l'arbre encyclopédique de la Marine. On fera le même travail sur toutes les autres parties qui en seront susceptibles , ainsi qu'on s'y est engagé par le *prospectus* ; mais la plupart des Ouvrages exigent que ces tableaux & ces arbres encyclopédiques ne soient mis qu'à la fin de chacun d'eux.

Le prix en feuilles de cette livraison est de 22 liv. Broché 24.

Sixième livraison.

Cette sixième livraison est composée

Du tome premier , première partie , de la Botanique , par M. le Chevalier de la Marck (5) , de l'Académie Royale des Sciences ;

Du tome second , deuxième partie , des Arts & Métiers mécaniques (6) ,

(3) Imprimée par M. Laguerre.

(4) Gueffier.

(5) Gueffier.

(6) M. Didot, jeune.

Et du tome second des planches.

Cet ouvrage sur la Botanique est abso-
lument neuf. Il en est de même de la plu-
part des parties que nous avons déjà pu-
bliées; le public a pu en juger par les ou-
vrages sur la Marine & les oiseaux, qui for-
moient la cinquième livraison, & il s'en
convaincra, en lisant le discours prélimi-
naire & l'avertissement qui sont à la tête
de cet ouvrage sur la Botanique. Il trouvera
aussi dans ce volume une nouvelle preuve
de ce que nous avons avancé dans le *pro-
spectus*, que chacun de ces dictionnaires
forme au besoin autant de traités généraux
de sciences.

Nous prions messieurs les souscripteurs de
lire l'avertissement qui est à la tête du vo-
lume de planches, ils se convaincront aussi
des nouveaux efforts que l'on a faits pour
les satisfaire.

Le prix en feuilles de cette
livraison est de 35 liv.

Broché 36 liv. 10 s.

Le public & les souscripteurs, en se prê-
tant à recevoir leurs livraisons par volumes
& demi-volumes, nous ont mis à portée
de remplir nos engagements. Sans cette fa-
cilité, peut-être eût-il fallu renoncer à
cette entreprise, car nous avons actuellement
publié l'équivalent de douze volumes, &
nous n'aurions pas trois livraisons, s'il eût
fallu publier des volumes entiers, parce que
ces volumes sont si chargés de matières,
qu'il faut plus d'une année pour les imprimer.
Enfin, avec cette facilité, nous sommes
sûrs de donner, avant la fin de l'année
prochaine, un demi-volume de presque
toutes les parties; & sans elle nous n'aurions
pas pu donner des volumes entiers de ces
mêmes parties avant la fin de 1785. Cette
publication par demi-volume hâte les jouis-
sances du public, soutient l'entreprise, anime
le courage des auteurs, & nous mettra à
portée de finir certainement ce grand ou-
vrage en moins de cinq ans, comme on
s'y est obligé.

Septième livraison.

Cette septième livraison est composée

Du tome premier, première partie, de l'Histoire (1), par M. Gaillard, de l'Académie Française;

Du tome second, première partie, de l'Histoire naturelle des Oiseaux (2), par M. Mauduyt;

Du tome troisième, seconde partie, de la Jurisprudence (3);

Du tome second, seconde partie, du Commerce (4).

On a joint le Blason avec l'Histoire, à cause des rapports nécessaire que ces deux sciences ont entre elles, & cependant on a fait du Blason un dictionnaire particulier, parce que c'est une science à part & complète. Il n'existe point dans notre langue de dictionnaire de cette science; c'est un ouvrage entièrement nouveau, soit par la multitude des articles ajoutés, soit par les retranchemens & les changemens faits à la plupart de ceux qui sont restés. On a joint au Blason les Ordres de Chevalerie, Hospitaliers, Militaires, & autres. Le mot Blason indique l'ordre de lecture. C'est un véritable traité de cette science, il contient le précis des règles qui constituent l'Art Héraldique. *Voyez le discours préliminaire.*

La partie historique est distinguée des grands dictionnaires que nous avons dans notre langue, & des abrégés, par l'avantage d'être mixte, puisqu'elle est à la fois un dictionnaire des choses & des personnes; mais comme l'histoire n'a d'autre ordre didactique ou encyclopédique que celui qui résulte de la Géographie & de la Chronologie combinées; on n'a pu faire & placer en tête un tableau d'analyse qui indique l'ordre de lecture des articles, comme on l'a fait pour le Blason & pour toutes les autres parties qui en sont susceptibles. Il faut lire dans

(1) Imprimée par M. Ballard.

(2) Simon.

(3) Stoupe.

(4) Laguerre.

le discours préliminaire la manière dont on y a supplée, & dans quelle vue & quel esprit cette partie historique a été traitée.

Huitième livraison.

Cette huitième livraison est composée

Du tome premier, première partie, de l'Economie Politique & Diplomatique (1), par M. Demeunier, Avocat & Censeur royal;

Du tome second, première partie, de la Géographie (2),

Et du tome second, première partie, de la Grammaire & Littérature (3).

Pour ne pas retarder plus long-temps la publication de cette huitième livraison, on a été forcé de ne publier qu'un volume & demi, comme on a fait pour la seconde livraison; & ce demi-volume sera remplacé avec la neuvième livraison, qui sera en vente dans le courant du mois prochain sans faute.

Nous invitons nos souscripteurs à lire l'avertissement qui est en tête du volume de l'Economie Politique, à laquelle on a joint la Géographie Politique & la Diplomatique, oubliées dans l'ancienne Encyclopédie. Cette dernière partie est absolument neuve, & contient plus de deux mille articles. L'ancienne Encyclopédie n'en offre pas cent sur ces matières, & il n'y en a pas un seul de réimprimé sans addition ou correction.

L'auteur a divisé son plan en trois grandes parties; 1°. la Géographie Politique; 2°. l'Economie Politique & l'Administration; 3°. la Diplomatique.

La première division renferme cinq à six cents articles, dont plusieurs ont coûté des peines infinies, comme ceux d'Angleterre, d'Allemagne. Les Etats-Unis de l'Amérique ont fourni quatorze articles. On a rassemblé dans la partie diplomatique tout ce qui regarde les ambassades, les ambassa-

deurs, les négociations, le cérémonial, & les préférences des souverains & des cours, le protocole & les usages des chancelleries, les prétentions des divers états, &c. L'article *Traité* fera un abrégé des principaux traités depuis le commencement du quatorzième siècle jusqu'à nos jours. Enfin cette partie de l'Encyclopédie est un manuel, une sorte de répertoire universel pour le négociateur, l'homme d'état, & même le philosophe. On mettra à la fin de l'ouvrage le tableau d'analyse, ou l'ordre dans lequel on doit lire les articles de ce dictionnaire, pour y trouver un traité didactique sur l'Economie politique & la Diplomatique.

Plusieurs personnes ont secondé M. Demeunier dans ce grand & pénible travail. MM. Desbois de Rochefort, curé de Saint-André-des-Arts, Grivel, de Montlinot; le premier a fourni, entre autres articles, ceux d'Administration de Charité, Cimetière, Enfants-Trouvés, Pauvres, &c. M. de Montlinot les articles Dépôt, Mendians, Mendicité, Galère, Maison de Force, &c.

Neuvième livraison.

Cette neuvième livraison est composée

Du tome troisième des planches;

Du tome premier des Finances (1), par M. R. D. S., ancien premier Commis des finances, & Censeur royal;

Et du tome premier, seconde partie, de l'Histoire (2).

Ce tome troisième de figures contient 232 planches simples in-4°. & 34 doubles de ce format, lesquelles en totalité équivalent à 300. On a conservé, dans ces volumes de planches, toutes les vignettes qui représentent les ateliers des Arts & Métiers; elles sont au nombre de plus de 800. Toutes ces planches, sans exception, sont dessinées, réduites avec soin, & gravées sous la direction de M. Bénard, connu par son zèle & son exactitude dans ce genre de gravure.

(1) Imprimée par M. Laporte,

(2) Cellot,

(3) Demonville,

(1) Imprimée par M. Simon, imprimeur de l'archevêque

(2) Ballard,

Ces 300 planches *in-4°*, que nos souscripteurs ne payent que 24 liv., ont coûté aux souscripteurs de l'*in-folio* près de 80 liv.

Nous prévenons de nouveau le public que les arts qui employent le chanvre, le lin, le coton, la laine, le poil, la soie, les peaux, & les cuirs, forment un ouvrage actuellement sous presse, & dont il y a près de deux volumes imprimés : il paroîtra à la fin de cette année. Ainsi, les Arts & Métiers mécaniques, qui sont au nombre de près de 400, & qui forment la partie la plus considérable & la plus importante de l'Encyclopédie, peuvent être actuellement regardés comme terminés. On est occupé de toutes les autres parties, comme de la Médecine, la Chirurgie, l'Agriculture, les Antiquités, &c. &c., dont il paroîtra des volumes ou des demi-volumes l'année prochaine.

Le volume des Finances, qui fait partie de cette livraison, est presque absolument neuf, & d'autant plus intéressant, que tous les esprits paroissent tournés vers les objets qui ont le plus de rapport avec la prospérité des nations, & parmi lesquels la Finance tient un des premiers rangs. L'auteur la considère sous trois rapports principaux ; dans sa bursalité, dans son utilité pour la police du gouvernement civil, dans sa liaison avec la politique. Sous ce triple point de vue, le dictionnaire des finances est très-étendu. On y a rassemblé tous les mots en usage dans chacune des divisions de cette science, de façon que cet ouvrage devient à la fois une vocabulaire pour la taille, la capitation, & le vingtième ; pour les aides, pour les gabelles, pour le tabac, pour les droits des traites, pour les rentes, enfin pour tout ce qui concerne l'administration générale des finances, & la langue particulière à chacune des parties qu'elle comprend.

Cette Encyclopédie des finances est précédée d'un discours préliminaire, ou essai historique, dans lequel on a considéré l'état des finances chez les nations les plus anciennes & les plus célèbres. On a fait ensuite le tableau des nôtres, depuis la formation de la monarchie jusqu'à nos jours.

L'auteur rend compte dans un avertissement, des secours qu'il a reçus pour la composition de cet ouvrage, & des sources dans lesquelles il a puisé. Les plus considérables sont les *Economiques*, 3 vol. *in-4°*, attribués à M. Dupin, fermier général. Il n'existe qu'un petit nombre d'exemplaires de cet ouvrage, dont il n'a jamais été vendu un seul ; les *Mémoires concernant les impositions & les droits qui ont lieu en Europe & en France*, 4 vol. *in-4°*, imprimerie royale, par M. de Beaumont, intendant des finances. Cet ouvrage présente particulièrement des renseignemens sur les finances de la plus grande partie des nations européennes, il n'en a été répandu dans le public que deux cents exemplaires.

Cette Encyclopédie des Finances comprendra trois volumes, & on publiera les deux derniers dans l'espace de deux années.

Le prix de cette neuvième livraison est de 42 liv. broché, & de 40 liv. 10 sous en feuilles. Cette livraison ne devoit être composée que d'un volume de discours & d'un de planches ; mais la huitième livraison n'ayant été que d'un volume & demi, nous avons joint à celle-ci le demi-volume qui auroit dû en faire partie.

Dixième livraison.

Cette dixième livraison est composée de deux parties nouvelles,

Du tome premier des Mathématiques (1), par MM. l'abbé Boffut, d'Alembert, de Condorcet, & de la Lande, &c.

Du tome premier, première partie, de l'Art Militaire (2) ;

Et du tome premier, troisième partie, des Arts & Métiers mécaniques (3).

Il y a à la tête du tome premier des Mathématiques un discours préliminaire, par M. l'abbé Boffut, dans lequel il indique les principales découvertes qui se sont faites dans

(1) Imprimée par madame veuve Hérissant,

(1) M. Cellor.

(3) Didot, jeune.

cette science. Il les rapporte à quatre périodes successives; la première s'étend depuis leur origine jusqu'au temps des arabes, la seconde jusqu'au seizième siècle, la troisième jusqu'à la naissance de l'analyse infinitésimale, la quatrième jusqu'à nos jours.

L'Art Militaire, par M. de Keralio, major d'infanterie, de l'académie des inscriptions & Belles-Lettres, &c., est aussi précédé d'un discours préliminaire, où l'auteur présente le système encyclopédique dans lequel il a conçu & rassemblé toutes les parties de l'Art Militaire. Il assigne ensuite la place que cet art occupe dans le système général des connoissances humaines, & il rend compte de la manière dont il a traité cette partie de l'Encyclopédie méthodique.

Les antiquités militaires seront traitées en détail dans le dictionnaire des Antiquités; la médecine militaire, dans celui de Médecine: c'est là que les lecteurs doivent les chercher. L'Art de l'Equitation, celui de l'Escrime, & l'Art de nager, formeront des parties séparées dans ce dictionnaire militaire.

Le prix de cette dixième livraison est de 23 livres 10 sous broché, & de 22 livres en feuilles.

Onzième livraison.

Cette onzième livraison est composée

Du tome quatrième, première partie, de la Jurisprudence (1);

Du tome premier, deuxième partie, de la Marine (2);

Du tome troisième, première partie, du Commerce (3),

Et du tome deuxième, deuxième partie, de l'Histoire Naturelle, contenant la fin des Oiseaux, les Ovipares, & les Serpens (4).

Le dictionnaire d'Ornythologie est terminé par le tableau de l'ordre dans lequel on doit lire les articles qui y sont contenus: & ce tableau, que nous invitons les souscripteurs à lire

en entier, leur fera connoître qu'on remplit exactement les vues & le plan qu'on s'est proposé dans cette nouvelle Encyclopédie, puisque chacun des dictionnaires dont elle est composée peut, à la volonté du lecteur, devenir un traité de science. Après l'ordre de lecture suit l'ordre des genres & des espèces qu'ils renferment.

Le dictionnaire d'Ornythologie, suivant le prospectus de l'Encyclopédie, devant contenir les articles relatifs à la Fauconnerie & à la Chasse, & ces articles se trouvant en effet répandus dans tout l'ouvrage, M. Mauduit, auteur de toute cette partie des Oiseaux, dans laquelle il a su répandre un très-grand intérêt & nombre de choses neuves, l'a terminée par un second tableau sur la manière de lire ce dictionnaire relativement aux articles de Fauconnerie & à ceux de Chasse. Les noms latins des CXV genres sous lesquels sont rangés les Oiseaux décrits dans ce dictionnaire, sont présentés à la fin par ordre alphabétique.

Les Animaux Quadrupèdes, Ovipares, & les Serpens, par M. Daubenton, de l'académie des sciences, &c., forment le troisième dictionnaire de l'Histoire naturelle. Ce dictionnaire est précédé d'une introduction aux Serpens, d'un discours sur les moyens de conserver les Quadrupèdes Ovipares, & d'autres animaux après leur mort: d'un autre discours sur la manière de préparer & de conserver des peaux desséchées de Quadrupèdes Ovipares & de Serpens, par M. Mauduit: d'une notice de différens ouvrages qui traitent des Quadrupèdes Ovipares & des Serpens, par M. Brouffonnet, des sociétés royales de Montpellier & de Londres: vient ensuite le dictionnaire des Animaux Quadrupèdes Ovipares & des Serpens, par M. Daubenton, qui est terminé, comme celui des Oiseaux, par la manière de lire méthodiquement ce dictionnaire des Animaux Quadrupèdes Ovipares & des Serpens; de sorte que le lecteur a tout à la fois ou un traité ou un dictionnaire de Sciences. C'est à cette Encyclopédie qu'on doit l'idée ingénieuse de faire de ces dictionnaires autant de traités, & vice versa. Par ce moyen, ils deviennent

(1) Imprimée par M. Stoupe.

(2) Guéffier.

(2) Delaguette.

(2) Simon.

les instrumens les plus utiles de toutes les connoissances humaines. On ne peut plus dire qu'ils ne sont bons qu'à consulter. Chaque dictionnaire, traité sous ce point de vue, est un traité méthodique, aussi complet, aussi parfait que le permet l'état actuel des connoissances humaines. On a même dû faire le traité en entier, pour bien faire le dictionnaire, le dictionnaire n'étant que le traité divisé par tous les mots principaux qui le composent. Cette partie des Quadrupèdes Ovipares & des Serpens est terminée par une table alphabétique des noms latins & étrangers des Quadrupèdes Ovipares & des Serpens, tirés de la Synonymie des auteurs cités dans ce dictionnaire.

Le prix de cette onzième livraison est de 24 liv. broché, & de 22 liv. en feuilles.

Douzième livraison.

Cette douzième livraison est composée
Du tome troisième, deuxième partie, des Arts & Métiers (1);

Du tome quatrième, deuxième partie, de la Jurisprudence (2);

Et du tome quatrième des planches.

Ce volume contient 210 planches simples *in-4°*. & 47 doubles de ce format, lesquelles, en totalité, équivalent à 304.

Le tome premier des planches de la nouvelle édition de l'Encyclopédie par ordre des matières, comprend plus de 300 planches de la première édition de l'Encyclopédie *in-folio*; le tome deux en contient 325; le tome trois, 340; & le tome quatre, qu'on livre aujourd'hui, en contient 304. Ainsi, ces quatre volumes *in-4°*. de planches comprennent 1269 planches *in-folio*.

Dans cette réduction, sans exemple, des planches contenues dans ces quatre volumes, on a déjà employé plus de 300 vignettes anciennes & intéressantes. On fait que ces vignettes représentent les ateliers des différens Arts.

Nous croyons devoir observer que ces 1269 planches *in-folio* de l'ancienne édition, renfermées dans ces quatre volumes *in-4°*, ont coûté plus de 300 liv. aux souscripteurs de l'*in-folio*, & ne reviennent à nos souscripteurs qu'à 96 liv., quoique la réduction, la gravure, l'impression & le papier soient aujourd'hui beaucoup plus chers qu'autrefois.

Nous pourrions dire des volumes de discours ce que nous disons ici des planches. Chacun des volumes de discours renferme la matière de cinq volumes *in-4°*. ordinaire; de sorte que les cinquante-trois volumes de discours de l'Encyclopédie méthodique équivalent à plus de deux cent cinquante volumes *in-4°*. Cette Encyclopédie contiendra enfin plus du double de l'édition *in-folio*, en y comprenant les suppléments, & elle ne vaut cependant qu'un peu plus du tiers du prix de cette édition *in-folio*, qui s'est vendue jusqu'à 1800 liv.

Nous sommes forcés d'entrer dans ces détails, pour répondre aux plaintes de quelques personnes qui vouloient un plus gros caractère & un plus beau papier que celui qu'on employe; mais le caractère & le papier sont conformes & semblables à celui du *prospectus* qui fait loi entre les souscripteurs & l'entrepreneur. Si nous eussions employé un plus gros caractère & un plus beau papier, l'édition auroit eu le double de volumes, & elle auroit coûté le double du prix auquel elle est établie. Nous pourrions citer d'ailleurs d'autres grandes entreprises en librairie, qui sont imprimées avec le même caractère & sur le même papier.

Nous prions nos souscripteurs d'avoir la bonté de recourir aux avertissemens qui sont à la tête des précédens volumes de planches.

Le prix de cette douzième livraison est de 36 liv. 10 sous broché, & de 35 liv. en feuilles.

Treizième livraison.

Cette livraison en deux volumes comprend la partie des Manufactures, Arts & Métiers qui emploient dans leurs fabriques

(1) Imprimée par M. Didot, jeune.

(2) Groupe.

le chanvre , le lin , la laine , le poil , la soie (1). Ces Arts forment la seconde division du dictionnaire des Arts & Métiers mécaniques , ainsi que nous l'avons annoncé dans la préface qui est à la tête du tome premier des Arts & Métiers. Ces Arts , qui emploient le chanvre , le lin , &c. , sont tous en quelque sorte de la même classe , ils fraternisent ; ils sont dans une relation réciproque & continuelle ; ils tendent tous à un but commun , qui est en général l'habillement , & ils ne pouvoient guère être traités qu'ensemble.

On trouve à la tête du premier volume de cette livraison un discours préliminaire sur la nature & l'emploi des différentes matières propres à l'habillement des hommes , un plan de cet ouvrage , & l'ordre dans lequel il doit être lu , pour prendre , de chaque objet , une connoissance aussi étendue que la nature de cette entreprise le comporte , & enfin un sommaire des traités contenus dans ce dictionnaire ; savoir , l'Atelier ; Blanchissage , Blanchiment ; Bonneterie ; Boursier ; Broderie ; Canon & Canette ; Cardes & Cardages ; Chaîne ; Chanvre ; Chapellerie ; Chardon ; Bonnetier ; Colles-Collages ; Corderie ; Coton ; Couturière ; Crin , Crinier-Brossier , Pinceaux ; Dentelles , Blondes , Points & Filets ; Dessin ; Draperie ; Filature ; Forces ; Frises , Gazes , Crêpes , Marli , Linon à jour ou Gaze de fil ; Habits , Costumes ; Inspecteur des Manufactures & du Commerce ; Laine ; Lin ; Linge , Lingère ; Lisière ; Lisse ; Manufacture ; Métiers ; Modes ; Moutons ; Navette ; Ourdir , Ourdissage ; Passenterie ; Peignage ; Peigne ; Poil , Règlement ; Retordu , Retordage ; Ruban , Rubanier ; Soie & Soierie , Sparte ; Tailleur ; Tapis , Tapissier , Tapissiererie ; Toile , Toilerie. Ce grand ouvrage , composé & rédigé par M. Roland de la Platière , inspecteur général des manufactures , est le fruit de trente années de travaux , d'observations , de voyages , d'enquêtes , de recherches , d'expériences , de veilles , de dépenses même ; ce n'est point

proprement un dictionnaire , c'est une suite de traités rangés sous une forme alphabétique , mais qui , en général , renferment un grand nombre de procédés , souvent très-disparates , quoique ceux-ci ne soient , par leur succession & leur enchaînement , que l'Art même mis en pratique.

Tout Art a ses termes propres , sa langue particulière , son vocabulaire enfin ; l'auteur s'est déterminé à ne former qu'un seul & même vocabulaire de tous les termes de ces différens Arts , qui ont entre eux tant de rapports & de connexité. Ce vocabulaire , par des raisons indiquées dans un avertissement qui se trouve à la fin du second volume de cette treizième livraison , ne paroîtra que dans un an , & ces raisons méritent encore d'être mises sous les yeux du public , en laissant parler l'auteur lui-même.

« Par amour du bien public & pour le
» progrès de ces Arts , je prie , je conjure
» ceux qui les liront , de remarquer ce qui
» leur manque , & en quoi ils pêchent ;
» de le noter , & de me faire part de leurs
» observations ; je les ordonnerai en lieu
» convenable dans le vocabulaire (lequel ,
» pour cette raison , ne sera imprimé qu'un
» an après cet avertissement) , & j'en ferai
» publiquement à leurs auteurs , comme
» d'une chose due , l'hommage le plus au-
» thentique.

« Ceux qui n'auroient pas le temps , ou
» qui ne voudroient pas se donner la peine
» de rédiger leurs idées & leurs avis , ne
» doivent point se gêner à cet égard ; ce
» ne doit être pour personne une raison
» de ne pas concourir à la perfection de cet
» ouvrage. J'emploierai comme matériaux
» ce qu'on me fournira comme tels , & je
» n'en ferai pas moins honneur à ceux à
» qui ils appartiendront. Au contraire , j'em-
» ploierai l'expression même de ceux qui ,
» contents de leur travail , désireront que
» je le publie sous la livrée qu'ils lui au-
» ront donnée. Je dis & promets plus , per-
» suadé que ceux qui aiment & cultivent
» les Arts , s'ils sont honnêtes , & je ne
» m'adresse qu'à ceux-là , persuadé , dis-je ,
» que ceux qui aiment les Arts , s'il leur

» arrive de critiquer l'auteur lorsqu'ils pour-
 » roient n'attaquer que l'ouvrage, ne le
 » font peut-être qu'emportés par un désir
 » véhément de la perfection de l'Art ; je
 » ne leur promets pas moins, quelque per-
 » sonnelles que puissent m'être leurs expres-
 » sions, de les publier en leur nom. Je re-
 » doute infiniment moins tout ce qu'on
 » peut dire de moi, que je ne crains d'é-
 » chapper une réflexion utile ; & j'annonce,
 » comme une vérité, que j'ai le désir le
 » plus ardent de recueillir tout ce qui porte
 » ce caractère ».

Le vocabulaire, qui complète cette partie, paroîtra avec le volume de planches relatives à ces Arts, dont on est actuellement occupé.

Le prix de cette treizième livraison est de 23 livres brochée, & de 22 livres en feuilles.

Nous aurions désiré joindre à cette livraison la seconde partie du tome premier de la Botanique, par M. le chevalier de la Marck, qui est actuellement prête ; mais nous sommes obligés de la réserver pour la quatorzième livraison. Nous nous bornons aujourd'hui à annoncer cette nouvelle partie de la Botanique, parce qu'elle contient nombre de découvertes nouvelles, dont il importe de fixer la date, afin de laisser à l'auteur tout l'honneur du plus grand travail qui ait jamais été entrepris en Botanique.

Quatorzième livraison.

Cette livraison est composée

Du tome premier, deuxième partie, de la Botanique (1) ;

Du tome premier, deuxième partie, de l'Art Militaire (2) ;

Du tome cinquième, première partie de la Jurisprudence (3) ;

Du tome second, deuxième partie de la Grammaire & Littérature (4).

(1) Imprimé chez M. Gueffier.

(2) Nyon.

(3) Stoupe.

(4) Demonville.

La partie de la Botanique, imprimée il y a plus de six mois, pouvoit paroître avec la treizième livraison ; nous l'en avons prévenu le public dans le temps, parce que cette partie contient nombre de découvertes nouvelles, & qu'il importoit de fixer la date de l'impression, afin de laisser à l'auteur (M. le chevalier de la Marck) tout l'honneur du plus grand travail qui ait jamais été entrepris en Botanique. On a mis à la fin de ce volume une table de noms latins des genres de plantes qu'il renferme.

La partie de l'Art Militaire est de M. le Chevalier de Keralio, de l'Académie des inscriptions & belles-lettres, & il nous a chargé d'annoncer que M. le chevalier de Cessac, capitaine au régiment Dauphin, infanterie, a donné, dans la partie précédente & dans celle-ci, plusieurs articles très-bien faits & très-intéressans pour les militaires, dont les principaux sont, *Avancement, Bâtonnette, Brigadier, Carabiniers, Casse, Chausse, Congé, &c.* Ce militaire, aussi laborieux qu'instruit & éclairé, continuera de donner dans le volume suivant tout ce qui concerne les détails intérieurs des troupes & la fortification de campagne.

M. Groffier, chirurgien-major du même régiment, a donné l'article *Chirurgien-Major*, dans lequel on trouvera tout ce qui concerne les devoirs de cet emploi si intéressant pour tous les corps militaires, & des vues nouvelles pour en augmenter l'utilité. L'article *Hôpital* sera fait par le même auteur.

Le prix de cette quatorzième livraison est de 24 liv. broché & de 22 liv. en feuilles.

Quinzième livraison.

Cette livraison est composée

*Du tome deux des Finances (1) par M. de S****, ancien premier commis des Finances ;*

Du tome deuxième, première partie, des Mathématiques (2), par MM. d'Alembert, l'abbé Bossut, de la Lande ;

(1) Imprimé chez M. Simon.

(2) madame veuve Hérislant, imprimeur du cabinet du roi.

Et du tome premier, deuxième partie, de l'Economie Politique & Diplomatique (1), par M. Dèmeunier, secrétaire ordinaire de MONSIEUR, Frère du ROI.

On verra dans ce demi-volume de l'Economie Politique & Diplomatique, que nous publions, que l'auteur suit son plan avec beaucoup de soin; il suffira d'indiquer ici, pour la première division, les articles *Caroline Septentrionale & Caroline Méridionale, Connecticut, Corps Helvétique, Corse, Crimée*. Les trois premiers paroissent d'autant plus intéressans, qu'on y développe tout ce qui regarde l'histoire politique, la constitution, les ressources, les dettes, les lois & les établissemens de ces nouveaux Etats; & l'article *Crimée* excitera peut-être l'attention publique dans le moment actuel.

Quant à l'économie politique & aux matières d'administration, il suffira d'indiquer les articles *Changemens politiques, Conduite politique des Souverains, & Confédération*.

Parmi les articles qu'a fournis M. Grivel, des académies de Dijon & de la Rochelle, on remarquera sans doute les articles *Canaux de navigation, Colonies, & Corvées*: ce dernier article, joint à l'article *Chemins*, qu'on doit à M. de Pommereuil, capitaine d'artillerie, éclaircira pour tout homme désintéressé, & résoudra la grande question de la corvée & de la confection des chemins.

M. Desbois de Rochefort, Curé de Saint-André-des-Arcs à Paris, nous paroît avoir aussi résolu une question non moins intéressante dans l'article *Cimetière*.

Le prix de cette quinzième livraison est de 23 liv. 10 sous broché, & de 22 liv. en feuilles.

N. B. Comme le vocabulaire reprendra tous les mots de chacune des parties qui composent cette Encyclopédie, en y renvoyant, on ne pourra publier l'ordre de la totalité des volumes de cet ouvrage, que lorsque ce vocabulaire paroîtra: ce n'est donc qu'à cette époque qu'il conviendrait de le faire relier. Cependant, comme il y a des per-

sonnes qui sont pressées de jouir, & que plusieurs nous ont fait demander si elles ne pourroient pas faire relier actuellement les volumes complets, qui sont déjà en assez grand nombre, en réunissant les demi-volumes, nous croyons qu'on le peut sans inconvénient, si l'on a l'attention de conserver l'ordre des volumes de chaque matière; savoir, Jurisprudence, *Tome 1, 2, 3, &c.*, & sur-tout en recommandant expressément au relieur de laisser sur le dos du livre une place pour indiquer l'ordre général des volumes, auquel le vocabulaire renverra; car le dos de tous les volumes reliés doit porter deux titres: le premier doit être, *Encyclopédie Méthodique, Tom. 1, 2, 3, &c.*, c'est l'ordre de ces numéros que nous ne pouvons indiquer que lorsque le dernier volume aura paru, & ce sont ces numéros qui faciliteront la recherche rapide de tous les articles par le moyen du vocabulaire; le second titre doit être celui des matières de chaque volume avec les numéros des tomes; savoir, *Hist. Tom. 1, 2, &c.*, *Géograph. Tom. 1, 2, 3, &c.* Ce second titre ne sera point repris dans le vocabulaire, & ne serviroit qu'à y apporter de la confusion.

Seizième livraison.

Cette livraison est composée d'une partie nouvelle;

Du tome premier, première partie, de la Logique & Métaphysique (1);

Du tome deuxième, première partie, de l'Art Militaire (2);

Du tome quatrième, première partie, des Arts & Métiers (3);

Du tome cinquième, deuxième partie, de la Jurisprudence (4).

Le prix de cette seizième livraison est de 24 liv. broché, & de 22 liv. en feuilles.

(1) Imprimé chez M. Laporte.

(1) Imprimé chez M. Laporte.

(2) Nyon.

(3) Didot le jeune.

(4) Sjoupe.

Dix-septième livraison.

Cette livraison est composée

Du tome deuxième, première partie, de la Marine (1),

Et du tome sixième des planches.

Le cinquième volume de planches, contenant la suite de la première partie des Arts & Métiers mécaniques, ne pouvant paroître que dans un an, on a cru devoir publier ce sixième volume de planches relatif aux deux volumes de la treizième livraison, qui comprennent la partie des Manufactures, Arts & Métiers qui employent dans leurs fabriques le chanvre, le lin, la laine, le poil, la soie. Ces Arts forment la seconde division du dictionnaire des Arts mécaniques, ainsi que nous l'avons annoncé dans la préface qui est à la tête du tome premier de discours des Arts & Métiers.

Ce grand ouvrage sur les Manufactures a été composé & rédigé par M. Roland de la Platière, inspecteur général des manufactures, & c'est le fruit de trente années de travaux, d'observations, d'expériences, de recherches, &c., & les planches de ce tome sixième, dont un grand nombre sont nouvelles, ont été gravées sur des dessins fournis par l'auteur lui-même; ce volume renferme enfin la totalité des figures & des planches réclamées & indiquées dans ces deux volumes de discours sur les Manufactures.

Ce tome sixième de planches contient quatre-vingts planches in-4°. de plus que n'en contient chacun des quatre volumes précédens.

Le public aura à nous tenir compte de ces quatre-vingts planches excédantes, comme nous aurons à lui tenir compte d'un demi-volume de discours qui auroit dû être joint à cette livraison: mais ce compte ne peut avoir lieu que lors de la publication des dernières livraisons.

Le prix de cette dix-septième livraison

est de 35 liv. en feuilles, & de 36 liv. 10 sous broché.

Dix-huitième livraison.

Cette livraison est composée

Du tome troisième (1), première partie, de la Grammaire & Littérature,

Et de trois parties nouvelles; savoir, des Arts Académiques (2), comprenant l'Équitation, l'Escrime, la Danse, & l'Art de nager;

Du tome premier, première partie des Antiquités, Mythologie, Diplomatique des Chartres & Chronologie (3), par M. de Mongez l'aîné, chanoine régulier, garde des antiques & du cabinet d'histoire naturelle de Sainte-Geneviève, de l'académie royale des inscriptions & belles-lettres, &c.;

Du tome premier, première partie, de la Chimie (4), par M. de Morveau, ancien avocat général du parlement de Dijon; de la Pharmacie, par M. Maret, secrétaire perpétuel de l'académie de Dijon; & de la Métallurgie, par M. Duhamel, inspecteur des mines.

Le prix de cette livraison est de 24 liv. broché, & de 22 liv. en feuilles.

Le dictionnaire des Arts Académiques, comprenant 450 pages, est complet, & c'est la première de toutes les grandes parties composant l'Encyclopédie, qui soit achevée. On n'a pu y joindre une table de lecture qui indiquât l'ordre dans lequel tous les mots de chacune des parties doivent être lus, afin de s'en servir comme d'un traité de sciences, parce que l'Escrime & la Danse sont trop peu considérables pour en avoir besoin. Après avoir lu dans l'une le mot *Escrime*, & dans l'autre le mot *Danse*, tous les autres ne sont, pour ainsi dire, que des définitions. Il en est de même de l'Équitation, dont tout l'art est développé en leçons suivies, à l'article *Manège*.

La Chimie devoit être précédée d'un dit-

(1) Imprimé chez M. Cloufier.

(1) Imprimé chez M. Demonville.

(2) Cellot.

(3) Lambert.

(4) Ballard.

cours préliminaire qui auroit eu deux objets principaux ; l'un , *l'histoire de la science* , l'autre , *la clef méthodique* , pour rallier en forme de traités les articles séparés par l'ordre alphabétique ; mais l'auteur a jugé qu'il valoit mieux le donner à la fin de l'ouvrage. Il se borne , dans l'avertissement qui est à la tête de ce volume , à présenter de courtes réflexions sur la manière dont il a envisagé son travail. Nous allons transcrire quelques morceaux de cet avertissement.

« J'ai pensé d'abord que mon but devoit » être de réunir dans un seul corps d'ou- » vrage toutes les connoissances de la Chi- » mie ancienne & moderne , toutes les ob- » servations éparées dans les différens re- » cueils , dans les écrits des savans des dif- » férens pays , de les rassembler de ma- » nière à former à volonté un traité suivi » ou un répertoire commode ; en un mot » de *dire tout* , & , ce qui est sans doute le » plus difficile , *tout à sa place* , tout avec » cette mesure de détails qui ne rebute pas » le lecteur déjà instruit , & qui suffit en » même temps au plus grand nombre de » ceux qui cherchent une première instruc- » tion.

» Quant à la nomenclature que j'ai adop- » tée , on trouvera à l'article dénomination » les principes d'après lesquels je l'ai for- » mée ». Voici ce que M. Macquer man- » doit à l'auteur , le 24 juillet 1782 , au sujet de cette nomenclature. « Votre nouvelle no- » menclature chimique est excellente , & en » mon particulier , je suis tout prêt à l'adop- » ter ; mais je ne puis vous répondre de » tout le monde ; car vous savez combien » les hommes mal éclairés font des ani- » maux d'habitude. Ce ne fera qu'avec le » temps qu'on se familiarisera avec des noms » dont la plupart paroîtront d'abord étranges » & fort sauvages ».

M. le comte de Buffon , le savant professeur d'Upsal ont approuvé ce projet. Les Fontana , les Kirvan , les Landriani , M. Leonhardi , le célèbre Crell se sont empressés d'applaudir à cette réforme.

M. Court de Gébelin s'étoit chargé de composer le dictionnaire d'Antiquités , qui

devoit faire partie de l'Encyclopédie métho- » dique ; mais on n'a rien trouvé à sa mort , » & il nous a laissé le regret d'avoir perdu » trois années. On s'est efforcé , par un travail » redoublé , de regagner le temps perdu ; mais » l'étendue du plan que l'on s'est formé , a » retardé jusqu'à ce jour la publication du » premier volume , que les autres suivront de » huit mois en huit mois.

« L'éditeur de l'Encyclopédie méthodi- » que n'avoit promis dans son prospectus » qu'un dictionnaire d'antiquités ; mais , sur » nos représentations , il a consenti à y join- » dre trois autres parties qui en font le com- » plément , & sans lesquelles cet ouvrage » n'auroit pu contenter qu'imparfaitement » les savans & les artistes. Nous voulons » parler de la Mythologie avec les costu- » mes , de la Chronologie ancienne & mo- » derne ; de la Diplomatie des Grecs , » des Romains , & des Peuples qui ont existé » depuis eux jusqu'à l'Imprimerie.

» Le discours général sur les quatre » parties de ce dictionnaire , qui sera im- » primé à la fin de l'ouvrage , de manière » cependant à pouvoir être placé à la tête , » fera connoître en détail les fondemens » de notre travail , les sources dans les- » quelles on a puisé , les vues nouvelles » que l'on a exposées comme des résultats » très-probables , la méthode d'après laquelle » il faudra lire les différens articles de ce » dictionnaire , pour en faire des traités » complets sur chaque matière , les con- » noissances nécessaires pour étudier avec » succès les antiquités , &c. ». L'avertisse- » ment , que nos souscripteurs doivent lire , » contient quelques observations de l'auteur , » pour concilier à son travail la confiance des » savans.

Maintenant que cette Encyclopédie est assez avancée pour que le public puisse en juger les différentes parties , nous le prions de comparer celles qui sont entre ses mains avec les matières correspondantes de la première Encyclopédie , & l'on décidera , sans exagérer , que presque toutes les parties de cette Encyclopédie par ordre de matières , sont refaites à neuf , & qu'on n'a point

trouvé dans l'ancienne , à beaucoup près , les secours qu'on en espéroit. La nomenclature , dans la première , est dans un si grand état d'imperfection , que l'on n'y trouve presque jamais ce qu'on y recherche ; & lorsque nous avons assuré dans le prospectus que nous avons publié , que l'Encyclopédie par ordre de matières contiendrait trente mille articles de plus que la première , nous étions nous-mêmes dans une grande erreur ; car nous sommes sûrs actuellement qu'elle en contiendra plus de cent mille. Il y a des sciences , comme la Botanique , les Antiquités , qui à elles seules comprendront chacune plus de quinze à vingt mille articles ; & ces sciences , qui formeront trois à quatre volumes dans l'Encyclopédie actuelle , ne formeroient pas un demi-volume dans l'ancienne , où il y a même des parties entières qui ont été absolument oubliées (1). C'est la grande imperfection de cette première Encyclopédie , reconnue & avouée par M. Diderot lui-même , qui a nécessité une augmentation de volumes. Tous les gens de lettres attachés à cet ouvrage pourront répondre que nous ne l'avons sollicitée en aucune manière. Elle est contraire à nos intérêts , puisqu'il y aura de la perte sur chacun de ces volumes. Eux-mêmes n'auroient pu prendre d'engagemens rigoureux à cet égard , puisque , lors de la passation des actes , ils ne connoissoient point l'imperfection de leurs parties ; & cependant elle seule pouvoit régler leurs travaux & l'étendue de leur ouvrage : ainsi , cette Encyclopédie comprendra le triple de discours de la première , & cependant , malgré ce grand nombre de volumes , elle ne reviendra pas à moitié du prix de l'édition *in-folio* de Paris , qui s'est vendue jusqu'à 1800 livres.

(1) En faisant cette observation , nous ne prétendons pas déprécier le travail des premiers auteurs. Si l'on considère les circonstances où ils ont écrit , les difficultés de toutes espèces qu'ils ont eu à vaincre , & la forme de cette première Encyclopédie , où tout étoit mêlé & confondu , sans qu'aucun des coopérateurs eût fait auparavant son plan & son travail particulier , on avouera qu'il a fallu beaucoup de génie & de patience pour surmonter de si grands obstacles. Le travail de M. Diderot sur les arts , dont la description n'existoit encore nulle part , suffiroit seul pour lui assurer la reconnaissance du public , & une gloire qui durera aussi long-temps que l'empire des Lettres.

Nous ajouterons encore que l'Encyclopédie actuelle est conçue de manière que chacune des parties qui la composent , non seulement forme un dictionnaire , mais qu'elle peut , au moyen des tables de lecture qui seront à la tête des premiers volumes , former à volonté un traité des sciences , & qu'elle fera d'une telle utilité pour la recherche de tous les objets dont on pourra avoir besoin , que nous pouvons avancer , sans crainte d'être démentis , qu'une bibliothèque de vingt mille volumes n'offriroit pas la même utilité. Nous pourrions aussi démontrer que sur les trente grandes parties dont elle est composée , il y en a plus des deux tiers qui n'existent pas dans notre langue sur le plan d'après lequel elles ont été conçues & exécutées.

Nous n'avons laissé cette souscription ouverte si long-temps , que pour nous assurer d'un certain nombre de souscripteurs , & n'avoir point à regretter de nous être engagés dans cette grande entreprise : mais actuellement que notre but est rempli à cet égard , nous prévenons le public que cette souscription sera fermée irrévocablement & pour toujours le 31 mai courant. La différence du prix pour ceux qui n'auront pas souscrit , sera de 221 livres , en supposant qu'il y ait vingt volumes excédans le nombre de ceux annoncés dans le prospectus *in-4°*. à deux colonnes , qui fait loi entre les souscripteurs & l'entrepreneur ; & l'on est maintenant assuré que ces volumes excédans , & que les souscripteurs ne doivent payer que 6 liv. , auront lieu.

Dix-neuvième livraison.

Cette livraison est composée

Du tome sixième , première partie , de la Jurisprudence (1) ;

Du tome second , deuxième partie , des Mathématiques (2) ;

(1) Imprimé chez M. Stoupe.

(2) madame veuve Hérissant.

Du tome second, deuxième partie, de la Marine (3);

Et du tome second, première partie, de l'Economie Politique & Diplomatique (4).

Le prix de cette livraison est de 24 liv. broché, & de 22 liv. en feuilles.

Les souscripteurs qui ne sont pas au courant de cette partie de l'Economie Politique de l'Encyclopédie méthodique, rendront peut-être justice aux soins extrêmes qu'on met dans sa composition. Il seroit peu convenable de devancer ici l'opinion publique, & nous nous bornerons à indiquer plusieurs morceaux où l'on trouvera des vues & des faits utiles. Nous ne citerons que les articles *Démocratie*, *Dépôt*, *Droit Public*, *Droit des Gens & Droit Politique*, *Ecole Militaire*, *Economistes*, *Enfants - Trouvés*, *Espagne*, *Etat de l'Eglise & Etats - Unis*. Mais ce dernier morceau est si considérable, on y traite avec tant d'exactitude & de justesse de tout ce qui a rapport aux républiques américaines; il est si important d'annoncer à l'Europe des détails précis sur leurs finances, leur régime, leur confédération, & leurs lois, & si nécessaire de fermer la bouche à cette foule de détracteurs ignorans, qui se permettent des critiques sur ce qu'ils ne connoissent pas, que nous croyons devoir exposer ici la marche de l'auteur.

M. Dèmeunier donne, 1°. un précis de l'histoire politique des Etats-Unis jusqu'à l'époque de la révolution; il parle de la situation où se trouvoient les colonies angloises avant l'acte d'indépendance, & de la forme de leurs gouvernemens. 2°. Il indique les causes & il trace l'histoire de la révolution. 3°. Il rapporte l'acte d'indépendance. 4°. Il fait des remarques générales sur les constitutions des Treize Etats-Unis, & des remarques particulières sur les provinces qui ont changé, ou qui doivent changer leurs constitutions, ou les revêtir de formes plus légales & plus solennelles. 5°. Il transcrit l'acte de confédération, sur lequel il se permet aussi des remarques, & il dit tout ce qui a rapport au Congrès & aux

nouveaux pouvoirs qu'il est à propos de lui confier. 6°. Il traite de la dette & des finances des Etats-Unis. 7°. Il expose dans quel état se trouvent aujourd'hui les républiques américaines. 8°. Il parle des abus qu'elles doivent éviter dans la rédaction de leur code. 9°. De l'association des *Cincinnati*, & des dangers de cette institution. 10°. De la population des Etats-Unis. 11°. De leur commerce, de leur marine, de leur milice, & de leur armée. 12°. Des districts qui demandent à former de nouveaux Etats dans la confédération, ou qui ne tarderont pas à y être admis. Et 13°. enfin des traités qu'ont formés les américains avec quelques puissances de l'Europe; & il termine le morceau par des observations politiques & des détails sur les sauvages qui se trouvent dans le voisinage ou dans l'enceinte des Etats-Unis.

Vingtième livraison.

Cette livraison est composée

Du tome premier, seconde partie, de la Logique & Métaphysique (1);

Du tome second, seconde partie, de l'Art militaire (2);

Du tome second, première partie de l'Histoire (3), & *du tome second, première partie, de la Botanique* (4).

Le prix de cette livraison est de 24 liv. broché, & de 22 liv. en feuilles.

Vingt-unième livraison.

Cette livraison est composée

Du tome cinquième des planches;

Du tome sixième, seconde partie, de la Jurisprudence (5);

Et du tome troisième, première partie, des Finances (6), par M. Rousselot de Surgy, ancien premier commis des finances.

(3) Imprimé chez M. Cloussier.

(4) Laporte.

(1) Imprimé chez M. Laporte.

(2) Nyon.

(3) Ballard.

(4) Gueffier.

(5) Stroupe.

(6) Simon.

Ce cinquième volume de planches contient la fin de la première partie des Arts & Métiers mécaniques, & toutes les planches du dictionnaire de Marine.

Il renferme quatre-vingt-dix planches in-4°. de plus que n'en contiennent chacun des quatre premiers volumes. Messieurs les souscripteurs auront à nous tenir compte, 1°. de quatre-vingts planches excédantes dans le sixième volume : 2°. de près de quatre-vingt-dix de ce cinquième volume ; comme nous aurons à leur tenir compte d'un demi-volume de discours, qui auroit dû être joint à la dix-septième livraison ; mais ce compte ne peut avoir lieu que lors de la publication des dernières livraisons.

Nous invitons messieurs les souscripteurs à lire l'avertissement qui est à la tête de ce cinquième volume de planches. Ils jugeront des peines & des soins qu'on s'est donnés pour les satisfaire.

Le prix de cette livraison est de 36 liv. 10 sous broché, & de 35 liv. en feuilles.

Vingt-deuxième livraison.

AVIS du sieur PANCKOUCKE, entrepreneur de l'Encyclopédie par ordre de matières, à MM. les souscripteurs, sur le retard qu'a éprouvé la vingt-deuxième livraison, sur le plus grand nombre de volumes qu'aura l'ouvrage, & le temps où il doit être fini.

L'empressement que nous témoigne le public pour de nouvelles livraisons, fait, sans doute, l'éloge de cet ouvrage ; mais si cet empressement est un continuel sujet de plaintes & d'alarmes, il nuit à ses intérêts, au lieu de le servir ; il inquiète l'entrepreneur, & ne lui laisse plus la liberté d'esprit nécessaire pour suivre cette entreprise, la plus grande qu'on ait jamais exécutée dans la librairie de l'Europe. Que les souscripteurs daignent considérer la position du sieur Panckoucke, & se mettre un instant à sa place. Plus de cent hommes de lettres sont actuel-

lement occupés de cet ouvrage ; il y a des parties, comme la Médecine, qui dépendent de vingt personnes (1) : & croit-on qu'on fasse un bon livre, dans un temps déterminé, comme une pièce d'étoffe ? Nous avons promis dans le prospectus, & sans doute un peu trop légèrement, que cet ouvrage, que nous pensions alors ne devoir composer que 53 volumes, seroit fini à la fin de 1787. Or ces engagements seront à peu près remplis, puisqu'il y aura à la fin de cette année, 50 volumes publiés, & qu'il faut bien le temps de faire les volumes excédans, sur lesquels on n'avoit pas compté ; nous ne pouvons donner que dix volumes par an : il faut faire attention que cette Encyclopédie étant en petit caractère, la composition en est longue & difficile ; que chaque volume étant de 95 à 100 feuilles, & d'une grande justification (2), contient la matière de 5 volumes in-4°. ordinaire ; 25 imprimeries de la capitale en sont occupées ; & ce n'est qu'à Paris, où les ressources & les moyens sont prodigieusement multipliés, que l'exécution d'un pareil ouvrage, *sur manuscrit*, pouvoit avoir lieu, parce qu'on mène de front trente parties à la fois. Ainsi, loin de se plaindre que l'impression n'en aille pas assez vite, on devroit s'étonner qu'on ait pu y mettre autant d'exactitude & d'activité.

Tous les auteurs *en retard* nous ont donné leur parole la plus positive, la plus solennelle, que leurs parties seront achevées dans trois ou quatre années au plus tard, en comprenant cette année courante ; il y aura, dans l'année prochaine, des demi-volumes publiés de tous les dictionnaires, & on compte, à la fin de cette même année, publier le commencement du Vocabulaire universel ; Vocabulaire qui donnera la jouissance prompte & facile de tout ce qui aura été publié jusqu'alors. S'il y a des parties qui n'ont point encore paru, comme la Chirurgie, par M. Louis ; la Physique, par M. Monge, c'est que leurs auteurs ont voulu

(1) On trouvera leurs noms à la fin de cet avis.

(2) On appelle *justification*, la longueur & la largeur des pages.

les terminer en entier, avant de rien mettre sous presse, pour donner plus d'ensemble & de perfection à leur travail; c'est faute d'avoir pris ce parti, qu'on a été obligé de recommencer quelques dictionnaires qu'on avoit mis sous presse: il y a depuis trois ans un demi-volume imprimé de la Théologie, par M. l'abbé Bergier. L'auteur, en avançant son ouvrage, s'est aperçu que plusieurs articles n'avoient pas toute la perfection dont ils étoient susceptibles; qu'il y avoit des omissions, que son plan pouvoit être perfectionné; il a désiré de le recommencer, & nous avons fait, quelque dépense qu'il en coûtât, le sacrifice de cette partie; il vient de nous remettre son manuscrit, dont il paroîtra un volume cette année, & la totalité dans l'année prochaine.

Nous avons traité avec les gens de lettres les plus distingués dans la littérature & les sciences. Tous ceux qui sont attachés à cet ouvrage, connoissent nos engagements; ils sont devenus les leurs, puisqu'ils ont pris part à l'entreprise: & croit-on qu'aucun d'eux voulût se rendre l'objet de l'animadversion du public, en n'achevant pas la partie pour laquelle il s'est engagé par acte, ou en y apportant des longueurs dont les souscripteurs auroient une juste raison de se plaindre? Leurs torts seroient d'autant plus grands, que nous leur avons souvent rappelé nos engagements, communiqué les craintes & les alarmes des souscripteurs, & que nous en avons prié quelques-uns avec instance, s'ils ne prévoyoiént pas pouvoir achever les parties dont ils se sont chargés, de nous remettre nos actes, & de nous laisser la liberté de choisir d'autres coopérateurs.

Notre propre intérêt nous porte à presser la fin de l'exécution de cet ouvrage; car nous favons par expérience que, dans des entreprises qui se donnent *par livraisons séparées*, la lenteur qu'on met à les publier, en met de la part du public à les retirer; & nous avons quelquefois éprouvé, à nos propres dépens, que telle grande entreprise qui avoit commencé d'une manière brillante, ne suffisoit plus à ses frais vers la fin; nous en pourrions citer plusieurs exemples: cet excédant

de volumes qu'aura l'Encyclopédie, est aussi, sous un double point de vue, contraire aux intérêts de l'entrepreneur. 1°. Il y a de la perte sur chacun des volumes que nous devons donner aux souscripteurs à 6 livres; 2°. plus un ouvrage est en grand nombre de volumes, & moins on trouve d'acheteurs, quand il est terminé; si cet excédant de volumes nuit à nos intérêts, il sert au contraire ceux des souscripteurs, puisqu'ils ne doivent payer ces volumes excédans de discours que 6 livres, au lieu de 11 livres.

Ceux qui se plaignent de ce plus grand nombre de volumes, nous feroient donc une grande injustice, s'ils pouvoient penser un seul instant que nous l'avons nécessité en aucune manière, puisqu'il est contraire à nos intérêts; & s'ils se retranchoient à nous dire que c'étoit à nous à mieux calculer notre entreprise, à obliger les gens de lettres à se renfermer dans le nombre de volumes annoncés par le prospectus, nous allons faire voir, & nous porterons jusqu'à l'évidence, que nous avons été entraînés nécessairement dans cet excédant de volumes: nous n'avons pu prévoir ce qui réellement ne pouvoit être prévu; c'est l'imperfection de la première édition, qui ne pouvoit être connue ni calculée, qui l'a nécessité; & les gens de lettres avec lesquels, dans cette circonstance, nous faisons cause commune, ne pouvoient pas s'assujettir au nombre de volumes fixés dans leurs actes; & cependant ce fut cette *fixation, le travail fait avec les gens de lettres & le chef graveur*, qui nous égarèrent lors de la publication des prospectus, & qui nous firent croire que la totalité des volumes de discours ne pourroit tout au plus s'élever qu'à soixante ou soixante-un volumes; & tout devoit nous le faire penser alors, puisque ce nombre de volumes renfermoit à peu près le double des matières de la première Encyclopédie. Il faut faire attention que cet ouvrage, s'il est bien fait, doit renfermer toutes les connoissances humaines. Le public doit y trouver dans l'instant, & à chaque article, les détails qu'il cherche. L'étendue des parties de l'Encyclopédie méthodique a donc dû être nécessairement déterminée sur l'imperfection & les

oublis nombreux de la première Encyclopédie, où des sciences & des arts entiers manquent, où tout est un véritable chaos: ainsi, quoique, dans les actes passés avec les gens de lettres, on ait déterminé le nombre des volumes de leurs parties, ces engagements ne sont jamais obligatoires, puisqu'ils sont toujours subordonnés à la nature du travail entrepris, & que, dans les quarante volumes actuellement publiés, loin d'avoir à se plaindre des nombreux articles qu'ils renferment & de leur étendue; on doit regretter que plusieurs articles aient été oubliés; les souscripteurs nous en ont déjà prévenus, & ces articles, dont on prend note à mesure, seront repris dans les volumes suivans. De quoi donc peut-on avoir à se plaindre? que peut-on regretter? Entrons dans le détail de quelques parties qui sont actuellement achevées, ou à la veille de l'être. La Grammaire & la Littérature sont en grande partie l'ouvrage de MM. du Marais, Beauzée, Voltaire, Marmontel, &c. Le travail de ce dernier passe pour un des plus complets & des plus beaux sur cette matière: cette partie a trois volumes au lieu de deux: qui pourroit indiquer, dans ces volumes, les articles qu'il faudroit supprimer, pour les réduire à un plus petit nombre? Il en est de même des Mathématiques, de la Marine, parties neuves & publiées en trois volumes au lieu de deux. Vous avez annoncé, dira-t-on, le dictionnaire de Jurisprudence en trois volumes, & il en aura huit; les Arts & Métiers mécaniques en quatre volumes, & ils en auront dix, en y comprenant le dictionnaire des manufactures & celui des peaux & cuirs, que nous avons été obligé d'en détacher; mais nous observerons qu'il n'y a aucun des arts de l'ancienne Encyclopédie qui n'ait été revu, corrigé, augmenté d'un tiers ou de moitié; qu'on y a joint cent arts nouveaux, dont la description n'existoit dans aucun livre, & que cette partie des Arts & Métiers mécaniques, qui en contient plus de trois cents, ne revient pas aux souscripteurs, compris les cinq volumes de planches, à 200 liv.; tandis que la collection des arts de l'académie, qui n'en comprend encore que quatre-vingt-treize, a

coûté 1240 liv. Quant à la partie des manufactures, par M. Rolland de la Platière, c'est un ouvrage tout neuf, le produit de trente années de travaux, d'enquêtes, de recherches, d'expériences, de veilles, de dépenses même. Que le souscripteur, qui se plaint, indique donc, dans ces parties, les arts ou les articles qu'on auroit dû réduire ou supprimer. La Jurisprudence est l'ouvrage de plus de trente juriscultes & de quinze années de travaux: elle est à la vérité en huit volumes, au lieu de trois qu'on avoit annoncés; mais le grand Répertoire de Jurisprudence, imprimé dans le même format & caractère, en a dix-sept; & ce dernier ouvrage a été souvent cité au barreau par les avocats les plus distingués: bien loin qu'on puisse nous reprocher qu'il y ait du trop dans cette partie de la Jurisprudence, on auroit plutôt le droit de se plaindre qu'il n'y a pas assez; & en effet, on y a omis plusieurs articles importants, celui des *notables* entre autres, & qui sera traité dans le dictionnaire d'Economie politique & diplomatique. Nous pourrions dire la même chose de l'Histoire Naturelle, où tout a été repris sous œuvre, où l'on n'a rien trouvé sur cette matière dans l'ancienne Encyclopédie; de la Finance, annoncée en un volume & publiée en trois (1); de la Botanique, qui devoit n'en avoir que deux, & qui aura quatre à cinq volumes: ouvrage unique, d'un travail incroyable, qui exige des connoissances & des recherches immenses, & auquel M. le Chevalier de la Marck consacre sa vie entière.

Nous allons citer à l'appui de ce que nous venons de dire, un grand exemple qui prouvera que la nature des entreprises, en librairie, détermine le nombre des volumes d'un ouvrage, & que les engagements d'un auteur avec le public & avec le libraire, sont nécessairement subordonnés à l'état de plus ou de moins grande imperfection où se trouve la science dans l'instant où l'on entreprend de la traiter. M. le comte de

(1) Ces trois volumes sur la Finance comprennent plus de deux mille articles, & la première édition n'en contient pas vingt.

Buffon, en publiant, il y a plus de quarante ans, le prospectus de son immortel ouvrage, avoit annoncé qu'il renfermeroit toute l'Histoire Naturelle en seize à dix-huit volumes in-4°. ; l'ouvrage en a actuellement trente-quatre; il comprend, à la vérité, l'histoire du ciel & la théorie de la terre; les vues & les époques de la nature; un grand traité sur la génération & la reproduction des êtres; l'histoire de l'homme, celle de tous les animaux quadrupèdes, celle des oiseaux & des minéraux, avec la théorie physique de tous ces grands objets de la Nature; & cependant il reste encore à faire, pour compléter l'Histoire Naturelle, celle des animaux cétacées, des quadrupèdes ovipares, des serpens, des poissons, des insectes, des vers, enfin celle de tous les végétaux. Or croit-on qu'on seroit fondé à lui faire le plus léger reproche sur cette extension, & qu'il eût dû mutiler ses chef-d'œuvres pour satisfaire ou le libraire ou le public? Mais en voilà assez, ce me semble, sur cette extension qu'on a donnée aux différentes parties de l'Encyclopédie actuelle; nous croirions faire injure à nos souscripteurs d'entrer dans de plus grands détails.

Le public s'est engagé dans cette grande entreprise par la confiance qu'il a eue en nous, & que nous croyons avoir méritée par vingt-cinq années de travaux qui souvent lui ont été utiles. Qu'il nous la continue cette confiance, qu'il seconde notre zèle & notre courage; nous en avons besoin pour soutenir le poids de cette énorme entreprise: qu'il considère que nous n'avons point fait ici simplement les fonctions de libraire; nous avons fait le plan de l'Encyclopédie actuelle, la distribution de toutes les parties, composé la première, la deuxième, & la dernière division du grand prospectus qui a été publié. L'ouvrage ne devoit avoir que vingt-sept divisions, il en aura plus de trente-six (1). L'Artillerie composera un dictionnaire séparé; il en est de même de la Musique, des Bois & Forêts, &c. Les auteurs l'ont ainsi

désiré, & il a bien fallu se conformer à leurs volontés. Plusieurs grandes parties ont été oubliées, comme l'Architecture ancienne & moderne; falloit-il, parce qu'on les avoit omises dans le prospectus, ne les pas insérer dans l'ouvrage? Nous en publierons, avec la vingt-troisième livraison, le prospectus, & le public jugera par les objets qu'il embrasse, si on l'a bien servi, en s'en occupant. C'est M. Quatremere de Quincy qui s'en est chargé. Cette partie, ainsi que la Musique, seront sous presse le mois prochain. M. Suard, de l'Académie française, M. Framery se sont chargés de cette dernière, qui comprendra la Musique ancienne & moderne. Nous comptons aussi publier cette année un demi-volume des Beaux-Arts, par M. Watelet. A sa mort, le manuscrit étoit passé à la chambre des comptes, & de là dans les mains de M. le comte d'Angiviller, directeur général des bâtimens; il a bien voulu nous le faire remettre à la première demande que nous lui avons faite: cet ouvrage, dont une partie est sous presse depuis quatre années, a occupé M. Watelet toute sa vie, & nous ne craignons pas d'assurer que c'est le plus beau travail qui ait été composé sur la peinture, la sculpture, & la gravure.

Cette Encyclopédie est actuellement assez avancée, pour que le public puisse en apprécier les différentes parties; nous le prions de comparer celles qui sont entre ses mains, avec les matières correspondantes de la première Encyclopédie, & il se convaincra que presque toutes sont refaites à neuf, & que les auteurs n'ont point trouvé dans l'ancienne, à beaucoup près, les secours qu'ils en espéroient; c'est cette grande imperfection, nous le répétons, qui a nécessité un plus grand nombre de volumes, & retardé la publication de plusieurs parties. L'Encyclopédie actuelle comprendra cent mille articles plus que l'autre; la nomenclature de la première est dans un tel état d'imperfection, que l'on n'y retrouve presque jamais ce qu'on y cherche. Enfin, sur les 36 grandes parties dont l'Encyclopédie méthodique sera composée, il y en a 30, & nous pourrions les indiquer, qui n'existent dans aucune langue sur le plan

(1) Il y a de ces divisions, comme l'Histoire Naturelle, qui comprennent sept grands dictionnaires, D'autres en comprennent deux ou trois, &c.

actuel. L'ouvrage fini, il sera le plus utile de tous les livres, puisqu'on y trouvera dans l'instant, au moyen du Vocabulaire universel, tout ce qu'on pourra avoir besoin d'y rechercher. Ce Vocabulaire en liera toutes les parties, & chaque dictionnaire, au moyen des tables de lecture, devient aussi un traité complet de la science qu'il renferme.

L'Encyclopédie conçue & exécutée sur ce plan, est le remplacement, pour les personnes qui n'ont pas une grande aisance, d'une bibliothèque qui renfermeroit toutes les sciences, toutes les parties de la littérature, des Arts & Métiers mécaniques; enfin tout ce que les hommes ont conçu, imaginé, créé depuis que l'art d'écrire est inventé; & lorsque nous l'aurons terminée, nous croyons que nous aurons quelques droits à l'estime & à la reconnaissance de nos souscripteurs, & c'est la récompense dont nous sommes le plus jaloux.

Entrons maintenant dans quelques détails sur la vingt-deuxième livraison.

Cette livraison est composée

Du tome premier, première partie, de la Médecine (1), mise en ordre & publiée par M. Vicq d'Azyr.

Du tome troisième, première partie, de l'Histoire Naturelle des poissons (2), par M. Daubenton.

Du tome quatrième, deuxième partie, des Arts & Métiers mécaniques (3).

Du tome troisième, première partie, de l'Art Militaire (4), par M. le chevalier de Keralio.

Le prix de cette livraison est de 24 livres broché, & de 22 livres en feuilles.

Le dictionnaire des poissons est complet dans ce demi-volume, il est précédé d'une introduction qui contient des détails sur leurs écailles & leurs nageoires, leurs caractères distinctifs, & leur nomenclature; sur le frai & les œufs des poissons, la pêche, &c.

M. le chevalier de Cessac, capitaine au régiment Dauphin, infanterie, a donné dans les deux premiers volumes de l'Art Militaire,

& dans le demi-volume que nous mettons en vente aujourd'hui, tous les articles marqués à la fin d'un C, qui sont en très-grand nombre, & qui ont rapport à la partie morale militaire, la discipline moderne, les devoirs & les droits des différens grades militaires, & la science de l'officier particulier: les devoirs de son état ne lui ayant pas permis de fournir à temps la suite de son travail, & n'ayant pas même l'espérance qu'il pût nous le procurer, on a été en avant sur le dictionnaire; mais nous croyons faire plaisir au public, en lui annonçant aujourd'hui qu'il vient de nous remettre tous les articles des lettres M N O, & qu'il a pris l'engagement de nous fournir toute la suite de son travail. On l'imprimera, par ordre alphabétique, à la fin du dernier volume, avec quelques autres articles importants, que des circonstances particulières ont empêché d'insérer dans le corps de l'Ouvrage; & comme ces articles du supplément seront tous repris dans le Vocabulaire universel, la recherche n'en fera ni embarrassante ni difficile.

« Un seul homme ne pouvoit se charger
 » des travaux & des recherches dont la
 » partie de Médecine contient l'ensemble;
 » l'importance & la variété des objets qui
 » doivent y être traités, sont si grandes, qu'il
 » étoit indispensable de recourir aux lumières
 » des personnes les plus exercées dans chaque
 » partie de cette science. Tel a toujours été
 » mon projet, dit M. Vicq d'Azyr, éditeur
 » de cette partie. C'est ainsi que je l'ai conçu
 » & annoncé, & c'est de cette manière que
 » je l'exécute. Plusieurs de mes confrères
 » ont bien voulu être mes coopérateurs. Ils
 » ont choisi différens articles qu'ils ont rédigés, & à la fin desquels leur nom est
 » inscrit; cette distribution d'articles a été
 » faite de sorte que chacun des auteurs est
 » chargé d'un ordre particulier de travaux,
 » & d'une des grandes divisions de la Médecine. Ainsi, ce dictionnaire contiendra
 » divers traités, entre lesquels on s'efforce
 » d'établir autant de concordance & d'harmonie qu'une pareille rédaction a pu le
 » permettre.
 » Comme il entre dans le plan de l'En-

(1) Imprimé chez M. Demonville,

(2) Nyon.

(3) Didot jeune.

(4) Cellon.

» cyclopédie méthodique , que ce qui concerne l'Histoire Naturelle , la Chimie , & la Pharmacie , soit publié dans des dictionnaires séparés , les auteurs de celui-ci n'ont dû traiter que de la Médecine proprement dite.

» La Médecine Vétérinaire , dont on s'occupe en France avec autant d'activité que de succès , n'a point été oubliée dans ce dictionnaire. On y trouvera la description des maladies auxquelles les animaux domestiques les plus utiles sont exposés , avec l'histoire des traitemens dont l'expérience a fait connoître les avantages. Toutes les connoissances relatives à l'Hygiène & la Pathologie de ces animaux , y seront rassemblées.

» Il y a certaines questions sur lesquelles on ne prononce dans les tribunaux qu'après avoir consulté les personnes de l'art : on appelle du nom de Médecine légale , *Medicina forensis* , la science qui trace la marche qu'on doit suivre dans ces recherches. Elle est fondée sur la connoissance de la structure du corps humain , s'il est question d'un examen anatomique ; ou sur celle de l'action des médicamens , s'il s'agit des effets de quelque poison. En rapportant les cas de cette nature qui se sont présentés , on indique les principes d'après lesquels les avis doivent être motivés , & la conduite que l'on doit tenir pour se mettre à portée d'éclairer les juges , ou au moins pour ne pas courir les risques de les tromper.

» L'exercice de la Médecine & celui de la Pharmacie sont réglés par des lois qu'il est important de connoître , & que les personnes de l'art ne doivent point ignorer. La Jurisprudence de la Médecine & de la Pharmacie fera partie de ce dictionnaire. La Médecine est peut-être celle de toutes les sciences sur laquelle on a le plus abondamment & le plus anciennement écrit , elle doit donc être aussi celle dont l'Histoire offre le plus de difficulté : on en trouvera les matériaux épars dans les nombreux articles de *Biographie médicale* , où tout ce qui concerne la vie & les écrits

» des médecins célèbres , est rapporté sans longueur , & présenté sous la forme de tableau.

» La collection que j'annonce a pour base les articles publiés dans l'ancienne Encyclopédie , par MM. de Vandenesse , Venel , le chevalier de Jaucourt , Malouin , Tarrin , la Virotte , Bordeu , le Roi , &c. Malgré ces secours , je me suis aperçu que la nomenclature de la partie médicale de l'ancienne Encyclopédie étoit très-incomplète , & j'ai fait , pour y suppléer , des recherches très-étendues. Ceux qui compareront notre travail avec celui de nos prédécesseurs , verront que ce dernier nous a très-peu servi , & cet ouvrage peut être regardé comme nouveau. La Nosologie , l'Hygiène , la Médecine vétérinaire ; la Médecine légale , la Jurisprudence de la Médecine , & la Biographie médicale , ou n'existent point , ou sont absolument tronquées dans l'ancienne Encyclopédie : la Chimie y est imparfaite , & la description d'un très-grand nombre de maladies y manque absolument : je n'ai rien négligé pour compléter ce dictionnaire , en faisant connoître l'état actuel de la science que nous cultivons. Les recueils de ce genre ont cela d'utile pour ceux qui les font & pour ceux qui les lisent , qu'ils offrent l'art dans toute son étendue ; nulle source d'instruction ne peut être omise dans l'ordre alphabétique , nul article important ne peut être oublié.

» J'ai fait entrer dans ce dictionnaire l'extrait d'un grand nombre d'écrits rares & très-nouveaux , afin qu'il supplée , autant qu'il est possible , aux grandes bibliothèques , dont tant de médecins sont éloignés.

» Enfin nous nous sommes efforcés de donner à la nomenclature une précision malheureusement trop rare en médecine , & dont nulle science n'a un aussi grand besoin.

» Lorsque l'ouvrage fera achevé , les auteurs réunis publieront un discours préliminaire , & dans lequel le plan & l'ordre de la lecture seront déterminés.

NOMS des Auteurs, par ordre alphabétique, de la partie de la Médecine de l'Encyclopédie Méthodique contenant :

1°. L'Hygiène.

2°. La Pathologie.

3°. La Séméiotique & la Nosologie.

4°. La Thérapeutique ou matière médicale.

5°. La Médecine militaire.

6°. La Médecine vétérinaire.

7°. La Médecine légale.

8°. La Jurisprudence de la Médecine & de la Pharmacie.

9°. La Biographie médicale, c'est-à-dire, les vies des médecins célèbres, avec des notices de leurs ouvrages.

ANDRY,	Plusieurs articles de Médecine pratique & de Biographie médicale.	HALLÉ,	Toute l'Hygiène, dans laquelle sont comprises les Topographies médicales.
CAILLE,	Plusieurs articles de Médecine pratique.	HUZARD,	La Médecine vétérinaire, dont plusieurs articles lui sont communs avec M. Vicq d'Azyr.
CHAMBON,	Les maladies des femmes.	JEANROI,	Les Maladies des enfans & quelques autres articles de Médecine pratique.
CHAMSERU,	Les Maladies des yeux, & divers autres articles.	LA PORTE,	Divers articles de Médecine.
COLOMBIER,	Tous les articles qui concernent la Médecine militaire & les maladies des hôpitaux & des prisons.	MAUDUYT,	L'électricité médicale.
DEFOURCROY,	La Chimie médicale & la Thérapeutique ou matière médicale.	SAILLANT,	Divers articles de Médecine.
DE HORNE,	Les maladies vénériennes, les différentes sortes d'hydropisies, <i>morbi à serofâ colluvie</i> .	THOURET,	Plusieurs articles communs avec M. Colombier, le Magnétisme & divers autres articles.
DOUBLET,	Plusieurs articles communs avec M. Colombier, & les articles nouveaux de la Médecine légale.	VERDIER,	La Jurisprudence de la Médecine & de la Pharmacie.
GOULIN,	Les articles de Biographie médicale.	VICQ D'AZYR,	Editeur de cet Ouvrage, un grand nombre d'articles de divers genres



Vingt-troisième livraison.

Cette livraison est composée

Du tome premier, première partie, de l'Agriculture (1), par MM. l'abbé Tessier, Thouin, jardinier en chef du jardin du roi, & Fougereux de Bondaroy, tous trois de l'académie des sciences.

Du tome troisième, dernière partie, des Finances (2).

Du tome troisième, première partie, de la Marine (3); & du tome septième, première partie, de la Jurisprudence (4).

Le prix de cette livraison est de 24 liv. broché, & de 22 liv. en feuilles.

Le volume d'Agriculture, qui fait partie de cette livraison, est presque entièrement formé de discours préliminaires. Il y en a trois principaux.

Le premier contient l'histoire abrégée de l'Agriculture chez différens peuples, & la manière de l'améliorer en France.

Le second traite des principes de la végétation & des parties des végétaux, considérés relativement à l'agriculture.

M. l'abbé Tessier, auteur de ces deux premiers discours, a cherché à être court, simple, & clair. On y trouvera des opinions présentées avec sagesse & sans prétentions; on y verra quelques expériences particulières qui n'ont point encore été imprimées; par exemple, sur l'électricité appliquée aux plantes, & sur la force de la sève.

Le troisième discours offre un extrait des meilleurs écrits sur l'agriculture, faits par des Grecs, des Latins, & des François. C'est le tableau des idées, des opinions, & des connoissances qu'on a eues en agriculture à diverses époques. M. l'abbé Bonnaterre a bien voulu se charger de cette tâche pénible, que MM. l'abbé Tessier & Thouin, auteurs principaux du dictionnaire d'agriculture, n'auroient pu entreprendre à cause de leurs nombreuses occupations.

Suivent deux avant-propos, l'un pour la partie d'agriculture proprement dite, par M. l'abbé Tessier; & l'autre pour la partie du jardinage, par M. Thouin. On y indique en général les objets qui composeront le dictionnaire, & la manière dont ils seront traités. On lit à la fin de l'avant-propos, pour la partie de l'agriculture: « Je » préviens que mes confrères les médecins » associés & correspondans régnicoles & » étrangers de la société royale de Médecine, m'ont témoigné le plus grand zèle » & m'ont été très-utiles. Je leur en rends » ici un tribut de reconnoissance publique. » Leur amour pour tout ce qui est intéressant m'est si connu, que j'espère qu'ils » continueront à me procurer les éclaircissements qui me seront nécessaires pour » mes travaux, dont l'Encyclopédie fait » partie ».

Le mot *abeilles* est le plus remarquable du volume que nous faisons connoître. M. l'abbé Tessier y a placé tout ce qu'il a su sur ces précieux insectes. Ce mot est un petit traité des abeilles. Il a établi des divisions & des subdivisions qui répandent beaucoup de clarté.

Le *dictionnaire des Finances* embrasse tout ce qui a rapport à la pratique & à la théorie des finances, c'est-à-dire, à la science du financier & aux méditations de l'homme d'état. Ainsi, ce dictionnaire donne non seulement la définition & l'explication de tous les mots consacrés à l'exploitation des diverses branches de revenus publics, mais il traite, d'une manière abrégée & pourtant suffisante, de l'origine & de la nature de chaque imposition ou perception: on la suit dans ses variations, dans ses accroissemens, dans ses effets, enfin dans la législation qui constitue les formes de sa levée ou de son recouvrement, sans déguiser les altérations ou les vices qui s'y sont introduits, & en indiquant les moyens de les rectifier ou de les faire disparaître.

On peut consulter les mots Aides, Assaïr, Cadastre, Capitation, Contrebande, Cuirs, Domaine, Droit, Eau-de-mer, Eau-de-vie, Gabelle, Grenier-à-sel, Forêts du

(1) Imprimé chez Madame veuve Hérissant.

(2) M. Simon.

(3) M. Cloufier.

(4) M. Stoupe.

Roi, Impôt du sel, Marchandise, Mercerie, Municipalité, Receveurs-Généraux, Rouffillon, Salines, Tabac, Taille, Tarif, Voitures publiques, & beaucoup d'autres articles, sans parler du discours préliminaire, qui présente une esquisse rapide des finances des Grecs, des Romains, & des vicissitudes arrivées dans les nôtres depuis la fondation de la monarchie.

Cette partie didactique, qui comprend les détails d'une pratique journalière, n'a pas fait perdre de vue la partie spéculative, dont l'objet, plus intéressant & plus étendu, tend sans cesse à mitiger les lois fiscales, en substituant la raison & la persuasion à la rigueur & à la sévérité; à poursuivre, avec autant de vigilance que de fermeté, d'anciens abus presque légitimés par l'habitude, & toujours soutenus par l'intérêt particulier; à méditer sur les véritables sources de la prospérité des nations, & à faire sortir le bien général de la réforme de tout ce qui blesse la règle & gêne l'effort de l'industrie ou de la liberté.

On trouve des développemens de cette importante théorie dans les articles Commerce, Crédit public, Ferme, Fermier général, Finance, Guerre, Impôt, Inde, Intérêts, Isles & Colonies françaises, Lorraine, Luxe, Morale des finances, Opinion publique, Numéraire, Population où l'on voit des rapprochemens curieux, Rentiers, Traités, Trésoriers généraux.

Au reste, la partie des finances, dans l'ancienne Encyclopédie, étoit bornée à vingt-cinq ou trente mots; ce nouveau dictionnaire en contient près de deux mille. Le troisième volume est terminé par une table raisonnée des matières, & qui indique l'ordre dans lequel doivent être lus les articles qui concernent chaque partie des Finances, pour en former un traité élémentaire.

Dans le prospectus de la vingt-deuxième livraison nous avons annoncé que plusieurs grandes parties avoient été oubliées dans le prospectus de l'Encyclopédie méthodique, comme l'Architecture ancienne & moderne; le public jugera, par les détails que l'on va joindre ici, si l'on a bien fait de s'en

occuper. On aura à nous tenir compte séparément de ce dictionnaire d'Architecture. C'est M. Quatremere de Quincy qui en est l'auteur & le rédacteur.

L'insuffisance de tous les dictionnaires d'Architecture qui ont paru jusqu'à présent, exige de nous une édition particulière dans la composition de celui qui doit faire partie de l'Encyclopédie.

Si l'on examine tout ce qui a été écrit sur l'Architecture, on verra que cet art sollicite l'ouvrage qu'on se propose; qu'il manque d'un corps complet; que la difficulté de se procurer les livres dispersés & rares qui traitent à part de ses différentes parties, met presque toujours & l'artiste & l'amateur dans la nécessité d'en ignorer quelqu'une.

Jamais cependant tous les moyens relatifs à la perfection du tableau général d'Architecture, ne se sont trouvés en plus grand nombre, ni plus faciles à rassembler. Les nombreuses & nouvelles découvertes des monumens de l'antiquité, les voyages des hommes les plus instruits, la connoissance, plus certaine que jamais, du goût de tous les peuples que le commerce rapproche de plus en plus, l'expérience des erreurs passées, les lumières que quelques gens de goût ont portées dans les Arts, les grands efforts des peuples modernes, & leurs entreprises de tout genre en Architecture, le goût de cet art généralement répandu dans toute l'Europe, l'application qu'on y a faite des sciences du calcul, tout semble demander la réunion & l'ensemble complet que nous nous proposons dans ce nouveau *dictionnaire d'Architecture antique & moderne*.

Nous ne nous bornerons donc point, comme on l'a fait jusqu'à ce jour, à ces nomenclatures froidement méthodiques, qui consistent dans la définition des mots plus que des choses, & que leur sécheresse rend aussi peu utiles à l'artiste qui apprend ces définitions par la pratique, qu'au public, qui ne sauroit les retenir sans elle. Nous nous proposons, pour satisfaire toutes les classes

de lecteurs, de généraliser l'idée de cet art plus qu'on ne l'a fait jusqu'à présent ; de l'envisager sous toutes ses faces ; de le considérer enfin sous tous ses rapports, dans tous les temps, & chez tous les peuples dont nous pouvons avoir des notions positives.

L'architecture nous présente cinq points de vue, qui n'ont jamais été considérés qu'imparfaitement, ou ne l'ont jamais été d'un seul coup-d'œil. Les cinq parties qui forment l'étendue de ses connoissances, & qui seront celles de nos recherches, sont *la partie historique ou descriptive, la partie Métaphysique, la partie théorique, la partie élémentaire ou didactique, & la partie pratique*. Rien de ce qui constitue l'ensemble de cet art, rien de ce qui peut intéresser l'artiste, le philosophe, & le curieux, ne doit échapper à cette division.

La partie historique ou descriptive présente un double sujet de recherches ; c'est-à-dire, l'histoire de l'art & la description des monumens. Pour la rendre aussi complète qu'elle puisse être, indépendamment des articles où tous les monumens fameux de l'antiquité doivent trouver leur place, nous avons cru de nécessité d'y joindre un travail entièrement nouveau, qui consiste dans la description de toutes les villes antiques parvenues jusqu'à nous, & le détail exact de leurs ruines ; dans la biographie des architectes célèbres, antiques & modernes, avec des notices de leurs ouvrages. Les architectures de tous les peuples connus, quoique plusieurs d'entre elles soient hors du cercle où le génie des Grecs semble avoir pour jamais renfermé l'art, ne joueront pas moins un rôle dans cet ouvrage. On s'est appliqué à donner à cette partie une étendue qu'elle n'a jamais eue, & l'on ose se flatter que, si l'art n'y découvre point de nouvelles sources de beauté, l'artiste y trouvera des analogies précieuses, & le philosophe les rapprochemens les plus curieux.

La partie Métaphysique, en développant l'essence & la nature d'un art dont les moyens sont plus intellectuels que ceux des autres arts, embrasse les idées d'ordre &

de symétrie, de beauté, d'unité, de variété, d'harmonie, d'invention, &c., & nous donne lieu de rechercher & d'apprécier toutes ces notions, toujours méconnues ou confondues, sur lesquelles on dispute si souvent sans s'entendre, faute de faire aux mots l'application de l'idée qui leur convient, & de donner aux idées l'extension nécessaire.

La partie théorique intéresse toutes les espèces de lecteurs ; elle doit guider l'Artiste dans ses ouvrages, & le public dans ses jugemens. On s'est appliqué à bien distinguer cette partie de la précédente, & à mettre, dans les notions limitrophes, tout le discernement dont elles sont susceptibles. La partie métaphysique envisage particulièrement l'essence de l'art, la partie théologique embrasse les règles que l'art s'est prescrites à lui-même. Ces règles renferment des observations de deux genres : celles qui sont fondées sur la nature de nos conceptions, & celles qui résultent du coup-d'œil de l'expérience, & même de l'habitude. C'est à cette partie que se rapportent plus particulièrement les principes ordinaires de l'Architecture ; & les recherches qu'elle exige sont d'une grande étendue dans un corps complet de cet art.

La partie élémentaire & didactique concerne plus particulièrement les élèves & ceux qui enseignent l'architecture. Pour lui donner toute l'extension convenable, on a joint aux règles ordinaires des cinq ordres, leurs parallèles & la comparaison des différentes méthodes ; les mesures des plus beaux détails, les profils les plus estimés, &c. Cette partie traitera de l'Optique, de la Perspective, de l'art de lever les plans ; elle comprendra enfin la définition de tous les mots techniques, & de toutes les parties constitutives des bâtimens.

La partie pratique embrasse l'art de la construction en grand ; elle n'aura rien de commun avec le dictionnaire de maçonnerie déjà fait, & compris dans celui des Arts & Métiers. On ose annoncer au public un travail, en ce genre, absolument neuf, qui comprendra tous les procédés de construction des

anciens , & toutes les manières de bâtir employées dans les édifices antiques , avec des dessins faits d'après les monumens mêmes , lesquels concourront à l'intelligence du texte. Cette partie traitera de toutes les grandes inventions modernes dans l'art de la construction , de la coupe & pose des pierres ; de l'art des voûtes ; du calcul des poutres & résistances ; de la construction des ponts , des fondations , & de la connoissance général des matériaux. Tous les autres Arts relatifs à cet objet n'y trouveront place qu'autant qu'ils auront rapport à l'article. Ainsi , l'art du Carreleur , par exemple , n'aura de relatif à notre sujet que les pavés de mosaïque , de compartiment , &c.

L'art du Jardinage , par les rapports qu'il a avec l'Architecture , devoit se trouver joint à ce dictionnaire. En l'y incorporant , & en donnant plus d'étendue qu'il n'en a eu jusqu'à présent dans les dictionnaires qui en ont traité , on s'est appliqué à en connoître les vrais principes , & on a tâché d'apporter à cette partie le discernement & l'impartialité de jugement qu'exige un art dont les règles & le genre , quoique fondés sur la nature , doivent varier suivant les pays , les climats , les sites , les productions naturelles , & les usages des sociétés.

Vingt-quatrième livraison.

Cette livraison est composée

De la Géographie ancienne , tome premier , première partie (1) , par M. Mentelle , historiographe de monseigneur comte d'Artois.

Du tome second , deuxième partie de l'Economie Diplomatique (2).

Du tome second , deuxième partie , de la Géographie moderne (3).

Du tome premier , deuxième partie , des Antiquités (4).

Et de la première partie de l'Atlas Encyclopédique.

Le prix de ces deux volumes de discours , ou de ces quatre parties , est de 24 liv. broché , & de 22 liv. en feuilles.

Le dictionnaire de Géographie ancienne , que l'on avoit d'abord estimé ne devoir être que de la moitié d'un volume , en comprend deux entiers. Pour prévenir à cet égard les reproches que l'on se croiroit peut-être , au premier aperçu , en droit de nous faire , nous allons exposer ici une partie des raisons que l'auteur lui-même donne de l'étendue de son travail.

1°. On n'a pas encore fait (excepté quelques abrégés) de dictionnaire de Géographie ancienne ; & quoiqu'il s'en trouve beaucoup d'articles dans le grand dictionnaire de la Martinière , il laisse cependant bien des choses à désirer , soit pour l'exactitude , soit pour la collection des noms. « J'ai donc dû , observe l'auteur , me proposer de faire ce qui n'existoit pas , & ce que le public étoit en droit d'attendre ; c'est-à-dire , un dictionnaire assez complet pour que tous les noms de lieux , de rivières , &c. , & de peuples connus dans l'antiquité , se trouvassent dans mon ouvrage. Je me suis abstenu , autant qu'il a été possible , de toute discussion critique , & de tout ce qui , ayant l'air de dissertation , eût pu allonger les articles ; mais j'ai tâché de compléter la nomenclature , afin de rendre l'usage de ce livre intéressant pour la lecture des auteurs anciens ».

2°. A l'égard des peuples , il fait l'observation suivante. « Le dictionnaire de Politique & de Diplomatie (1) , non plus que le dictionnaire historique , ne parlent pas des peuples anciens ; cependant il me sembloit qu'il eût été hors de toute convenance & de l'attente raisonnable du public ; qu'avec un corps d'ouvrage aussi considérable que la nouvelle Encyclopédie , il ne fût pas possible de prendre , à l'aide de la Géographie , une connoissance générale du peuple Egyptien , Athénien , &c. , des Grecs , des Perses , &c. Les noms même de leurs provinces & de leurs villes perdent la plus

(1) Imprimé chez M. Stoupe.

(2) la Porte.

(3) Prault.

(4) Madame veuve Lambert.

(1) Cela s'entend de ceux qui entrent dans le plan de la nouvelle Encyclopédie.

grande partie de l'intérêt que l'on peut y prendre, si l'on ne peut en même temps s'instruire un peu à l'égard des peuples qui en ont été les maîtres ».

3°. Comme on ne trouve rien dans le dictionnaire de Géographie moderne, concernant celle du moyen âge, l'auteur s'est cru obligé de la faire entrer dans son plan; mais avec discrétion, & autant que le permettent les lumières acquises sur cette partie.

4°. L'auteur a fait précéder ce volume d'un tableau, & il en donne deux raisons; la première, c'est qu'il s'en trouve un dans la première édition de l'Encyclopédie, & que le public auroit pu se croire fondé à se plaindre de ce qu'on ne lui en donnoit pas dans celle-ci; la seconde, c'est que ce tableau donnoit, selon l'auteur, des idées imparfaites des subdivisions de la Géographie. Il justifie ce sentiment dans l'avertissement qui est à la tête de ce premier volume.

5°. La Géographie de Ptolémée étant un des morceaux les plus curieux de l'antiquité, & ce livre n'étant pas entre les mains du commun des lecteurs, l'auteur a cru qu'il feroit intéressant de trouver à la fin des articles des grands pays, la Géographie de ce même pays, selon Ptolémée. Il lui est de même arrivé de donner quelquefois celle d'Homère, afin que l'on distinguât quelques époques différentes dans la Géographie des Grecs.

Malgré la peine qu'il a prise & les soins qu'il s'est donnés, il est très-éloigné de croire son travail complet & exempt de fautes. Il invite les savans nationaux & étrangers à lui faire passer leurs remarques. « Je puis certifier, dit-il, que j'ai trop à cœur, & le bien de cet ouvrage, & la conservation de l'estime que l'on a paru accorder à mes autres travaux, pour m'être rendu coupable de négligence dans la manière dont j'ai dû saisir le plan de mon travail, ou de relâchement dans son exécution ».

Nous prions aussi messieurs les souscripteurs de prendre la peine de parcourir ce nouveau volume d'Antiquités, publié & rédigé par M. de Mongez, chanoine & garde des antiquités de Sainte-Geneviève. Ils y

verront la manière philosophique avec laquelle l'auteur a traité toute la partie mythologique; ils y trouveront une abondance incroyable d'articles sur le costume antique, dont plusieurs sont des traités entiers, tels qu'*Autels*, *Bouclier*, *Cheveux*, *Chaussure*, &c. &c. Les peintres, les sculpteurs ne sauroient imaginer un sujet sur lequel ils ne trouvent, dans ce dictionnaire les détails les plus circonstanciés & des exemples proposés avec profusion.

Nous joignons à cette livraison l'*Atlas Encyclopédique*, contenant la Géographie ancienne, la Géographie du moyen âge, la Géographie moderne, & les Cartes relatives à la Géographie-Physique, par M. Bonne, ingénieur-hydrographe de la Marine, & par M. Desmarest, de l'Académie des sciences, quant aux planches de la Géographie-Physique.

La première livraison de cet Atlas est de 77 Cartes; elle contient la Géographie ancienne en 17 feuilles; les Etats formés des débris de l'Empire romain en deux feuilles; sur la Géographie moderne, différentes Mappemondes, & les quatre parties du Monde; la France & des Cartes de détails sur ce royaume; l'Espagne & le Portugal, suivis d'un développement suffisant sur les royaumes & états de cette péninsule; l'Italie, accompagnée de Cartes suffisamment détaillées sur les régions qui la composent; la Suisse, la Hollande, avec les Pays-Bas Autrichiens, l'Allemagne, suivie de Cartes particulières sur les Cercles & les autres Etats de cet Empire; la Hongrie, la Prusse & la Pologne, les Isles Britanniques, avec des Cartes particulières.

Les observations célestes de longitude & de latitude, amplement discutées, ont fixé dans ces Cartes l'étendue du local; on a aussi, pour remplir cet objet, fait usage des opérations trigonométriques, sur les pays où l'on en a exécutés; on a même invoqué le rémoignage des horloges marines ou chronomètres, dans les endroits où l'on a transporté de ces précieux instrumens: mais lorsque ces moyens ont manqué, lorsque le flambeau de l'Astronomie sur-tout a refusé

sa lumière, on a eu recours à des combinaisons géographiques variées, dans l'intention de fixer divers lieux qui pussent servir de points de ralliement & de repos. On verra, dans l'analyse qui accompagne cet Atlas, une esquisse de ce pénible travail; on y verra aussi la liste nombreuse des matériaux qu'on a consultés.

Il est très-important, dans cette science, de connoître exactement les mesures itinéraires des différens Peuples; car l'Astronomie ayant fixé deux positions éloignées, ce n'est guère que par des distances particulières que l'on peut placer convenablement les lieux intermédiaires. On a recherché ces mesures dans l'analyse qui est à la tête de cet Atlas, jusques dans leurs élémens. On n'a pas dû s'arrêter pour cela à d'anciens pieds trouvés dans des tombeaux, dans les fondemens de ruines antiques, pieds qui sont tous rongés par la rouille; on n'a pas dû s'arrêter à les conclure de la mesure d'anciens édifices que les siècles ont dégradés, & dont le temps a altéré les dimensions; à les extraire de la capacité de congés crévassés (1) de vétusté & agrandis; à les déduire des mesures prises entre des villes, dont les distances avoient été évaluées en milles anciens; ces distances étant toujours exprimées par milles entiers, on s'exposoit à une erreur volontaire, tantôt en plus, tantôt en moins, d'environ un demi-mille sur chacune. D'après plusieurs autres considérations de la même espèce, on a été porté à choisir en général, pour le prototype de ces mesures, la longueur moyenne d'un degré du méridien. Ce type ou étalon est invariable, & il est attaché à la demeure commune des hommes.

On peut juger, par ces détails, des peines & des soins que l'auteur s'est donnés pour rendre son travail digne du public. De notre côté, nous n'avons rien épargné. Nos frais ont été quadruples du prix des planches qui composent les six volumes qu'on a publiés. M. André, dont la réputation

est faite depuis long-temps pour ce genre de gravures, en a seul toute la direction.

Les Cartes sur la Géographie-Physique, dont il n'existe pas une seule dans l'Encyclopédie *in-folio*, & que nous avons imaginé de joindre à cet Atlas, offriront les formes les plus intéressantes des montagnes de différens ordres, celles des vallons, & de leurs subdivisions; tous les détails du cours des fleuves & de leurs bassins; les angles alternatifs de leurs oscillations; les cataractes, les isles, & les lacs placés au milieu de leurs lits; les divers phénomènes de leurs confluans, de leurs embouchures dans la mer, & en particulier les plages & les étangs voisins de ces embouchures; les rivières qui se perdent: ces objets seront figurés de manière à autoriser les différens points de la doctrine qu'on établira à leur sujet.

D'autres Cartes présenteront, dans les mêmes vues, la forme des isles & de leurs côtes, suivant certains aspects; leurs distributions par groupes ou par bandes; l'intérieur des isles volcaniques; les golfes, avec leurs bassins terrestres; l'étendue & les limites des glaces circompolaires, les glaciers des Alpes; la déclinaison de l'aimant; la direction & les variations des vents moussons, & autres; les volcans appartenans aux trois époques, dont l'auteur a publié les caractères distinctifs; les lacs des pays volcanisés; les contours de l'Etna & du Vésuve; les centres d'éruption, avec les courans de matières fondues qui en sont sortis, &c. &c.

Nous ne faisons qu'indiquer ici une très-petite partie des objets figurés dans les Cartes de la Géographie-Physique. L'Auteur (M. Desmarêts, de l'académie des sciences) n'en donne pas un plus grand nombre, parce que plusieurs de ces objets, ou sont nouveaux, ou n'ont pas été envisagés sous les points de vue sous lesquels il les présentera dans ces Cartes.

On observe qu'aucune de ces cartes ne sera hypothétique; mais que routes représenteront des objets réels, des parties de la surface de la terre qu'on désignera, & dont plusieurs n'avoient point été décrites avant le travail de l'auteur.

(1) Le conge étoit une mesure des liquides chez les romains. Il existe encore quelques-unes de ces mesures.

Les dessins de toutes les Cartes de la Géographie-Physique sont actuellement faits ; ils sont de la plus belle exécution ; on est occupé de la gravure.

On a joint en tête de cet Atlas le frontispice de l'Encyclopédie.

Cet Atlas , par la manière dont il est conçu & exécuté, devient partie intégrante de l'Encyclopédie. Nous croirions manquer à nos souscripteurs, & ne pas remplir leur attente, si nous ne faisons pas tous nos efforts pour rendre ce grand ouvrage aussi complet qu'il est possible. Si nous exécutons exactement notre plan, on doit y trouver tout ce que les hommes ont conçu, imaginé, créé depuis que l'art d'écrire est inventé. Il ne doit point y avoir un seul mot, un seul objet des connoissances humaines sur lesquels on ne doive trouver des détails satisfaisans. Nous ne cesserons de le répéter, si le public veut rendre justice aux auteurs qui sont à la tête de cette entreprise, qu'il prenne la peine de comparer les différentes parties qui sont actuellement entre ses mains, avec les matières correspondantes de la première Encyclopédie *in-folio* ; & il se convaincra que presque toutes sont refaites à neuf, & qu'on n'a point trouvé dans l'ancienne, à beaucoup près, les secours sur lesquels on devoit compter. C'est cette grande imperfection qui a nécessité un plus grand nombre de volumes, & retardé la publication de plusieurs parties. L'Encyclopédie actuelle comprendra cent mille articles plus que l'autre : la nomenclature de la première est dans un tel état d'imperfection, que l'on n'y trouve presque jamais ce qu'on y cherche. Enfin, sur les trente-six grandes parties dont l'Encyclopédie méthodique sera composée, il y en a trente, & nous pourrions les indiquer, qui n'existent dans aucune langue sur le plan actuel.

Le prix de cet Atlas, ainsi que nous l'avons annoncé, fera de 16 livres pour cinquante-cinq Cartes pour les souscripteurs de l'Encyclopédie, & de 24 livres pour ceux qui n'ont pas souscrit. Nous tiendrons à cet égard rigoureusement nos engagements, comme nous les avons tenus des deux sous-

criptions de l'Encyclopédie. Nous observons que celle à 672 livres n'a même été ouverte que six semaines, du 15 mars au 30 avril 1782. Comme il est dû à ces derniers souscripteurs une somme de 79 livres, qui forme la différence de leur souscription à celle du prix de 751 livres, cet Atlas, dont le prix n'est pas compris dans la livraison que nous publions aujourd'hui, sera à compte de la somme que nous leur devons, ainsi que les quatre-vingt-neuf planches excédantes qui sont dans le tome cinquième, & quatre-vingts dans le tome sixième (1) ; nous publierons aussi au mois de mai un beau volume de planches d'Histoire naturelle, qui entrera pareillement en déduction de cette somme de 79 livres ; & lorsque nous publierons la dernière partie de l'Atlas, nous ferons alors le compte des planches qui le composeront, & celui de ce qui pourra être dû aux souscripteurs à 672 livres, & nous le solderons, ou en argent, ou en volumes de discours ; de sorte que les payemens courans continueront d'avoir lieu, pour les deux classes de souscripteurs, jusqu'au cinquante-septième volume de discours compris, le public devant recevoir, pour le prix de 751 liv., cinquante-trois volumes de discours, & sept de planches, les tomes cinquante-quatre, cinquante-cinq, cinquante-six, cinquante-sept de discours, devant aussi nous être payés séparément sur le pied de 11 livres, ainsi qu'il en est fait mention dans le prospectus. Quant aux souscripteurs à 751 livres, auxquels on délivre actuellement la première partie de l'Atlas sans la leur faire payer, & auxquels on délivrera de même la suite de l'Atlas & le premier volume des planches de l'Histoire naturelle, ils nous en tiendront compte lorsque nous publierons les volumes à 6 liv. Nous avons cru que cet arrangement seroit agréable à nos souscripteurs. D'abord il leur montre l'empressement que nous avons de tenir nos engagements, de les anticiper même, puisque nous serions fondés à ne tenir compte de ces 79 livres que sur les dernières livrai-

(1) Voyez le prospectus de la vingt-unième livraison.

sons ; & en remettant le paiement de cet Atlas pour les souscripteurs à 751 livres , à l'époque où les volumes à 6 livres paroîtront , nous aurons soin de le distribuer de manière qu'ils n'aient point à payer plus de 22 liv. par chaque livraison.

Quant au volume de planches qui revient *gratis* aux deux ordres des souscripteurs , comme ce volume est relatif à des dictionnaires de sciences , comme les Mathématiques , la Physique , la Chirurgie , la Médecine , &c. , qui n'ont pas encore paru , ou du moins dont il n'a encore paru que quelques volumes , on sent qu'il ne peut être publié qu'à l'instant même où l'on aura un assez grand nombre de planches relatives à ces matières , pour en composer un volume.

Nous publierons , dans le prospectus de la livraison prochaine , l'état des payemens faits par les souscripteurs , & de ce qui reste à payer.

Vingt-cinquième livraison.

Cette livraison est composée

De la Théologie (1) , tome premier , première partie , par M. l'abbé Bergier , chanoine de l'église de Paris , & confesseur de Monsieur , frère du Roi.

Du tome septième , deuxième partie de la Jurisprudence (2) .

Du tome troisième , deuxième partie , de l'Art Militaire (3) .

*Du tome troisième , deuxième & dernière partie , du Commerce (4) *.*

Le prix de ces deux volumes de discours , ou de ces quatre parties , est de 24 livres broché , & de 22 livres en feuilles.

« Si la partie théologique de l'Encyclo-

» pédie a tardé à paroître , nous espérons
» que le public nous pardonnera ce retard ,
» lorsqu'il sera instruit des difficultés que
» nous avons eues à vaincre , & de l'im-
» mensité du travail dont nous nous sommes
» trouvés chargés ».

« D'environ deux mille cinq cents arti-
» cles dont cet ouvrage est composé , il y
» en a au moins un quatt qui manquoient
» dans l'ancienne Encyclopédie , ou qui
» n'avoient été traités que comme des ar-
» ticles de grammaire ; il a fallu les faire.
» Un nombre presque égal contenoit une
» doctrine fausse ou suspecte ; il a fallu les
» corriger. Plusieurs renfermoient des dis-
» cussions inutiles , nous les avons abrégés.
» D'autres étoient incomplets ; nous y avons
» ajouté ce qui nous a paru nécessaire.
» Quelques-uns ont été retranchés comme
» superflus. Nous n'avons pas vu , par exem-
» ple , où étoit la nécessité de faire vingt
» articles de l'Arianisme , parce que les par-
» tisans de cette hérésie ont porté autant de
» noms différens. Ainsi , à presque tous les
» égards , notre travail doit paroître abso-
» lument neuf.

» Des trois parties qu'il embrasse , savoir ,
» la Théologie dogmatique , la Critique
» sacrée , & l'Histoire ecclésiastique ; la pre-
» mière est celle qui demande le plus d'at-
» tention , & qui renferme le plus de dif-
» ficultés. Comme toute autre science , elle
» a son langage particulier , certaines expres-
» sions consacrées à exprimer les mystères ,
» desquelles on ne peut se départir sans
» s'exposer à tomber dans l'erreur. On ne
» doit pas exiger d'un Théologien qu'il
» emploie d'autres termes plus clairs , tirés
» du langage ordinaire , ni qu'il fasse com-
» prendre évidemment des vérités que Dieu
» a révélées pour être crues sur sa parole ,
» quoique nous ne puissions pas les con-
» cevoir.

» Depuis près de dix-huit cents ans que
» la Théologie chrétienne est formée , il ne
» s'est pas écoulé un seul siècle dans lequel
» elle n'ait été combattue par quelque secte
» de mécréans ; cette science est donc de-

(1) Imprimé chez M. Nyon.

(2) M. Stoupe.

(3) M. Cellor.

(4) M. Laguerre.

(*) On trouve à la fin de ce volume une table ordinaire & raisonnée des articles de ce dictionnaire , desquels la lecture peut servir de traité élémentaire pour chaque partie du Commerce.

« venue très-contentieuse. Comme elle con-
 « siste à savoir non seulement ce que Dieu
 « a révélé , mais comment cette doctrine
 « a été attaquée , & comment elle a été
 « défendue, il n'est presque pas un seul ar-
 « ticle qui ne soit un sujet de dispute ; un
 « théologien écrit donc toujours au milieu
 « d'une foule d'ennemis , & jamais ils ne
 « furent en plus grand nombre que dans
 « notre siècle. On ne doit donc pas être
 « étonné de nous voir continuellement aux
 « prises avec les Sociniens, avec les Pro-
 « testans, qui ont renouvelé presque toutes
 « les anciennes erreurs, avec les Déistes &
 « les autres incrédules qui les ont copiés
 « tous. Nos maîtres en Théologie sont les
 « pères de l'église ; nous nous croyons obli-
 « gés de suivre leur exemple. Or ces au-
 « teurs respectables ont écrit, chacun dans
 « leur temps, contre les erreurs qui faisoient
 « du bruit pour lors , & non contre celles
 « dont le souvenir étoit à peu près effacé ;
 « il est de notre devoir de les imiter.

« Nous aurions voulu pouvoir placer
 « dès à présent le discours préliminaire à
 « la tête de ce premier volume ; mais
 « comme ce doit être le résultat de tout
 « l'ouvrage, il ne peut être fait que quand
 « tous les articles seront achevés ; & c'est
 « la partie de notre travail qui nous paroît
 « demander le plus grand soin.

« Nous n'avons pas la vanité de croire
 « que ce dictionnaire est tel qu'il devoit
 « être ; un seul homme, quelque laborieux
 « qu'il soit, ne peut suffire à cette entre-
 « prise. Ceux qui viendront après nous pour-
 « ront faire mieux ; il est plus aisé de voir
 « les défauts d'un ouvrage déjà fait , que
 « de les éviter en le composant. Nous prions
 « sincèrement ceux qui prendront la peine
 « de lire celui-ci, de nous avertir des fautes
 « dans lesquelles nous avons pu tomber ,
 « afin que nous puissions y remédier ou
 « dans l'errata , ou dans un supplément ».

Ce que dit ici l'auteur lui-même est ex-
 trait de l'avertissement qui est à la tête du
 volume , & auquel nous prions messieurs les
 souscripteurs de recourir. Si cette grande

entreprise éprouve des retards, ce n'est nul-
 lement notre faute ; car nous avons le plus
 grand intérêt qu'elle soit finie très-prompte-
 ment : nous ne cessons de prier, de solliciter
 messieurs les auteurs. Nous savons que tous
 sont occupés de ce travail encyclopédique ;
 & voici ce que l'un d'eux (M. Naigeon ,
 auteur de la partie de la Philosophie an-
 cienne & moderne) nous mandoit il y a
 deux jours.

« Mon travail de l'Encyclopédie m'oc-
 « cupe uniquement, je ne pense qu'à cela ;
 « mes recherches, mes réflexions n'ont pas
 « d'autre objet : mais à mesure que j'avance,
 « je trouve que les modernes m'ont laissé
 « tout à faire. Il faut fermer tous leurs li-
 « vres, & ne consulter que les anciens ;
 « c'est ce j'ai fait, ce que je fais, & ce que
 « je ferai. Si je peux achever comme j'ai
 « commencé, j'ose vous promettre un ou-
 « vrage assez intéressant pour mériter l'at-
 « tention du public instruit, ou qui désire
 « de l'être.

« J'ai vu M. Desmarets qui travaille aussi
 « avec zèle & opiniâtreté. Mais soyez très-
 « sûr qu'on ne fait rien de bien dans aucun
 « genre, quand on le fait vite. Les belles
 « choses sont difficiles, dit un proverbe
 « grec, & ce proverbe a raison ».

C'est parce qu'on avoit voulu aller trop
 vite, que nous avons été obligés de recom-
 mencer plusieurs parties ; il y a trois années
 qu'on auroit pu publier un volume de la
 Théologie. L'auteur, en avançant son ou-
 vrage, s'est aperçu que plusieurs articles
 n'avoient pas toute la perfection dont ils
 étoient susceptibles ; qu'il y avoit des omis-
 sions ; que son plan pouvoit être perfec-
 tionné ; il a désiré de le recommencer, &
 nous avons fait, quelque dépense qu'il en
 coûtât, le sacrifice de cette partie.

Il paroîtra l'année prochaine des volu-
 mes de la Médecine, de la Chirurgie, des
 Beaux-Arts, de la Musique ancienne & mo-
 derne, de l'Architecture, des Bois & Fo-
 rêts, &c. Nous espérons toujours que nous
 pourrons, à la fin de cette même année,
 donner un demi-volume du vocabulaire
 universel, & indiquer alors l'ordre de tous

les volumes de l'ouvrage.

Nous joignons ici le tableau des payemens faits & à faire par les souscripteurs. L'état de ce qui reste à payer, & des livraisons à leur fournir, le public devant recevoir, pour le prix de 751 livres, cinquante-trois volumes de discours & sept de planches. Les tomes cinquante-quatre, cinquante-cinq, cinquante-six, cinquante-sept de discours devant aussi nous être payés séparément sur le pied de 11 livres, ainsi qu'il en est fait mention dans le prospectus.

Quant aux souscripteurs à 672 livres, comme il leur est dû une somme de 79 livres, qui forme la différence de leur souscription à celle du prix de 751 livres,

l'Atlas encyclopédique, dont le prix n'a point été compris dans la vingt-quatrième livraison, est à compte de cette somme, ainsi que les quatre-vingt-neuf planches excédantes qui sont dans le tome cinquième, & quatre-vingts dans le tome sixième (1). Nous publierons aussi, au mois de mai prochain, un beau volume de planches d'Histoire Naturelle, qui entrera pareillement en déduction de cette somme de 79 livres; & lorsque nous publierons la dernière partie de l'Atlas, nous ferons alors le compte de planches qui le composeront, & celui de ce qui pourra être dû aux souscripteurs à 672 liv. & nous le solderons en volumes de discours ou de planches (2).

Etat des payemens faits par les souscripteurs jusques & compris la vingt-quatrième livraison, & des volumes, tant de planches que de discours, publiés à chaque livraison.

Souscription.		36 ^{te} \$
1 ^{re} livraison. 2 vol. de Discours.		22
2 ^e 1 $\frac{1}{2}$.		16 10
3 ^e 1 $\frac{1}{2}$. . . & 1 un vol. de planches.		40 10
4 ^e 2.		22
5 ^e 2.		22
6 ^e 2. . . . & 1 vol. de pl.		35
7 ^e 2.		22
8 ^e 1 $\frac{1}{2}$.		16 10
9 ^e 1 $\frac{1}{2}$. . . & 1 vol. de pl.		40 10
10 ^e 2		22
11 ^e 2.		22
12 ^e 1. . . . & 1 vol. de pl.		35
13 ^e 2.		22
14 ^e 2.		22
15 ^e 2		22
16 ^e 2		22
17 ^e 0 $\frac{1}{2}$. . . & 1 vol. de pl.		35
18 ^e 2.		22
19 ^e 2.		22
20 ^e 2.		22
21 ^e 1. . . . & 1 vol. de pl.		35
22 ^e 2.		22
23 ^e 2.		22
24 ^e 2.		22
25 ^e 2.		22
26 ^e 2.		22
27 ^e 2.		22
28 ^e 2.		22
29 ^e 2.		22
* 1 $\frac{1}{2}$.		0

Total devol. 53

Total du paiement de la souscription . . 751 l.

(1) Voyez pour plus de détails le prospectus de la vingt-quatrième livraison.

(2) Voyez le prospectus de la vingt-unième livraison.

* Ce volume & demi de discours paroîtra avec un volume de planches.

N. B. Il revient en outre aux deux classes de souscripteurs un volume de planches ; mais comme ce volume est relatif à des dictionnaires de sciences , comme les Mathématiques , la Physique , la Chirurgie , la Médecine , &c. , &c. , qui n'ont pas encore paru , ou du moins dont il n'a paru que quelques volumes , on sent qu'il ne peut être publié qu'à l'instant même où l'on aura un assez grand nombre de planches relatives à ces matières , pour en composer un volume.

Vingt-sixième livraison.

Cette livraison est composée

Du tome troisième , première partie , de la Géographie (1) , par M. Robert , Géographe du Roi ;

Du tome deuxième , deuxième partie , de la Botanique (2) , par M. le Chevalier de la Mark , de l'Académie des Sciences.

Du tome deuxième , deuxième partie , d'Histoire (3) , par M. Gaillard , de l'Académie Française ;

Et du tome troisième , deuxième & dernière partie , de la Grammaire & Littérature (4) , par MM. Marmontel , Beauzée , de la même Académie.

Le prix de ces deux volumes de discours , ou de ces quatre parties , est de 24 livres broché , & de 22 liv. en feuilles.

Le port de chaque livraison est au compte des souscripteurs.

D'après les deux volumes maintenant publiés de la partie Botanique , le public peut juger quelle est l'étendue & l'intérêt du travail entrepris par M. le chevalier de la Mark. Il verra sans doute qu'il n'existe sur la Botanique aucun ouvrage qui puisse suppléer celui-ci. Il étoit devenu d'autant plus nécessaire , que , depuis environ un siècle , per-

sonne n'avoit osé entreprendre de donner une histoire générale des plantes connues , avec des descriptions de toutes les espèces mentionnées dans cette histoire. Chaque jour rendoit encore cette entreprise plus difficile , le nombre des espèces nouvellement connues augmentant de plus en plus par les découvertes considérables des botanistes modernes qui ont voyagé dans les diverses parties du monde.

Presque tous les genres mentionnés dans cet ouvrage sont augmentés de quantité d'espèces nouvelles , dont personne auparavant n'avoit parlé ; espèces dont l'existence est bien certifiée , & qui sont ou vivantes , soit au jardin du Roi , soit dans les jardins des amateurs , ou sèches , soit dans les herbiers de cette capitale , dont on a bien voulu donner communication à l'auteur.

Ainsi , outre les nouveaux genres que contient ce demi-volume , tel que le *Fernelia* , le *Fætidia* , le *Galedupa* , le *Germanea* , le *Sapium* , &c. ; on pourra juger des nouvelles espèces ajoutées aux genres déjà connus , si l'on prend la peine de consulter les mots *Gnaphale* , *Euphorbe* , *Ficoïde* , *Figuier* , *Frêne* , *Fusaïn* , *Galilier* , *Germandrée* , *Giroflée* , *Globulaire* , &c. &c. Le mot *Froment* offre , sur les variétés de froment cultivées dans diverses contrées de l'Europe , un ensemble & des détails très-intéressans. Enfin on trouve , dans ce demi-volume , plusieurs articles , soit sur la Philosophie-botanique , soit sur la Physiologie des plantes , tels que les articles *Genres* , *Famille* , *Fécondation* , *Feuille* , *Fleur* , *Floraison* , *Fruetification* , *Fruit* , &c.

Dans l'avis de la vingt-deuxième livraison qui a paru le 14 mai 1787 , nous avons indiqué , avec la plus grande vérité , les causes qui nous ont trompés sur le nombre de volumes de discours & de planches que doit avoir cette Encyclopédie , si l'on veut qu'elle atteigne la perfection dont elle est susceptible , & qu'elle devienne un ouvrage véritablement utile. En parlant du dictionnaire de *Grammaire & de Littérature* , dont la dernière partie est comprise dans cette vingt-sixième livraison , « qui pour-

(1) Imprimé chez M. Courret.

(2) Gueffier.

(3) Ballard.

(4) Demonville.

» roit, disions-nous, indiquer, dans ces
» trois volumes, les articles qu'il faudroit
» supprimer pour les réduire à un »?

Nous le dirons avec bien plus de confiance encore aujourd'hui, que tout l'ouvrage est achevé, & nous invitons les souscripteurs à étudier avec impartialité le double tableau méthodique qui termine ce dictionnaire. Le détail de tous les articles y est complet, & chacun y est placé de manière que la suppression d'un seul romproit la chaîne des idées de l'ensemble dont il fait partie. Eh! quels sont ces ensembles? Deux excellens traités, l'un de Grammaire, l'autre de Littérature, qui, réunis, présentent au lecteur un cours d'humanités, caractérisé dans toutes ses parties par la richesse des idées, par la précision des vues, par la pureté de la diction, par la clarté & l'élégance du style; mais sur-tout par la vérité frappante des définitions, par la fécondité lumineuse des principes, par le choix raisonné & l'heureuse application des exemples.

Outre un très-grand nombre d'articles neufs ou améliorés, répandus par M. Marмонтel dans les trois volumes, que l'on voit seulement les nouveaux articles qui composent le supplément placé à la fin du troisième, & nous ne croyons pas qu'on seroit fondé à se plaindre de ces additions, si nécessaires à la perfection de l'ouvrage, le plus beau & le plus complet que nous ayons sur la Littérature, & si intéressans par la justesse & la délicatesse du goût qui les a dictées.

Le travail de M. Beauzée n'a pas été moins considérable que celui de M. Marмонтel. Il a ajouté aux articles précieux de M. du Marçais ses propres observations; il a cherché à les lier, à les rapprocher, à les ramener aux vues du système grammatical qu'il a adopté, & qui devoit être un dans un ouvrage tel que celui-ci.

Les figures du discours avoient été traitées avec une négligence révoltante dans la première Encyclopédie, la simple nomenclature en étoit à peine ébauchée; M. Beauzée a porté, sur cette partie, la lumière qu'il avoit déjà répandue sur les principes géné-

raux des langues. Il a réduit les figures en un corps systématique; il a approfondi la nature & l'usage de chacune d'elles, &c. &c.

Les articles de supplément insérés à la fin du troisième volume, & qui auront lieu nécessairement pour plusieurs parties de cette Encyclopédie, seront repris dans leur ordre dans le Vocabulaire universel, qui terminera ce grand ouvrage; & comme c'est à ce Vocabulaire que le lecteur devra recourir, lorsqu'il aura besoin de chercher un mot; ces articles ne pourront lui causer aucun embarras,

P. S. Nous espérons pouvoir joindre à cette livraison le premier volume des planches d'Histoire Naturelle; mais il ne pourra paroître qu'avec la livraison suivante: il ne manque que quatre planches pour le compléter (1). Cette première livraison des planches d'Histoire Naturelle sera donnée *en compte* aux deux ordres de souscripteurs. La seconde partie de l'Atlas paroîtra aussi cette année, & sera pareillement donnée *en compte*. Les souscripteurs nous doivent en outre 90 planches excédantes du tome V^e.; & 80 planches, pareillement excédantes, du tome VI^e. Nous en avons fait mention dans les avis particuliers, lorsque ces volumes ont paru. A l'instant où la dernière partie de l'Atlas paroîtra, nous ferons le compte de tous ces objets, & si ce qui pourra être réduit aux Souscripteurs pour les 79 liv. qui forment la différence de leur souscription à 672 liv. à celle de 751, ne peut pas être balancé par un volume de Discours, il sera soldé en argent; de sorte que les payemens courans continueront d'avoir lieu, pour les deux classes de Souscripteurs, jusqu'aux quatre dernières livraisons des volumes de Discours. Nous avons cru que cet arrangement seroit agréable aux Souscripteurs. D'abord il leur montre l'empressement que nous avons de tenir nos engagements, de les anticiper même; car le volume de planches d'Histoire Naturelle &

(1) On peut le voir tout tiré, hôtel de Thou, rue des Poitevins.

la seconde partie de l'Atlas devant paroître cette année : ils feront , par ce moyen , acquittés des 79 liv. beaucoup plutôt qu'ils ne l'auroient été en volumes de Discours. Il doit d'ailleurs être indifférent aux Soufcripteurs d'être payés de ces 79 liv. en volumes de planches , ou de Discours.

Quant aux soufcripteurs à 751 liv. qui nous doivent les planches excédentes des tomes V & VI , qui nous devront l'Atlas & la 1^{re}. livraison des planches d'Histoire Naturelle , ils nous les folderont en quatre payemens , lorsque nous ferons prêts à publier les quatre dernières Livraisons de l'Encyclopédie : ce sera l'objet d'un compte particulier qui sera fait alors.

Nous croyons devoir leur faire observer que les planches de l'Atlas ne leur reviennent qu'à cinq sous quelques deniers , & nous

pourrions indiquer des ouvrages modernes du même genre & d'un plus petit format , dont les cartes coûtent 12 & 15 sols. Nous devons encore ajouter que cet Atlas n'est point une simple réduction de cartes géographiques qui sont entre les mains du Public ; c'est un Ouvrage neuf , d'un des plus célèbres Géographes de la Capitale , de M. Bonne , hydrographe de la Marine. Les cartes de la Géographie physique , qui doivent le compléter , n'existent nulle part.

Il paroîtra cette année des volumes de la Médecine , de la Chirurgie , des Beaux-Arts , de la Musique ancienne & moderne , de l'Architecture , des Bois & Forêts , &c. Plusieurs grandes parties seront aussi terminées , comme la Jurisprudence , la Marine , les Mathématiques , la Géographie , &c. &c.

ÉPOQUES où ont paru les vingt-six premières livraisons de l'Encyclopédie.

La 1 ^{re}	novembre.....	1782.
La 2 ^e	janvier.....	1783.
La 3 ^e	avril.....	
La 4 ^e	août.....	
La 5 ^e	octobre.....	
La 6 ^e	décembre.....	
La 7 ^e	février.....	1784.
La 8 ^e	mai.....	
La 9 ^e	juillet.....	
La 10 ^e	août.....	
La 11 ^e	octobre.....	
La 12 ^e	février.....	1785.
La 13 ^e	mai.....	

La 14 ^e	août.....	
La 15 ^e	octobre.....	
La 16 ^e	décembre.....	
La 17 ^e	février.....	1786.
La 18 ^e	mai.....	
La 19 ^e	août.....	
La 20 ^e	octobre.....	
La 21 ^e	décembre.....	
La 22 ^e	mai.....	1787.
La 23 ^e	juillet.....	
La 24 ^e	octobre.....	
La 25 ^e	décembre.....	
La 26 ^e	avril.....	1788.

Celles qu'on nomme libérales , sont les plus susceptibles de perfection , en raison de ce que l'expression libre & spirituelle y a plus de part.

Les autres sont d'autant plus mécaniques , que l'imitation servile & lente y domine plus & s'oppose davantage à l'influence prompte du sentiment.

Ces combinaisons ou mélanges d'expression libre & d'imitation asservie , de libéral & de mécanique , sont infinis dans les Beaux-Arts.

Il est nécessaire de considérer maintenant que les hommes sont doués de deux facultés fort distinctes par les caractères différens qui leur sont propres.

Ces deux facultés sont l'imagination & le jugement , distribués à chacun de nous en différentes doses & mêlés ensemble en différentes proportions.

Les hommes dans lesquels l'imagination est abondante sont plus propres à l'expression spirituelle , ceux qui sont moins doués d'imagination sont plus propres à l'imitation servile.

Mais pour que les premiers portent les Arts vers leur plus haute perfection , il est nécessaire que des idées libres , grandes & élevées se soient établies & répandues dans les sociétés , & que ces idées unanimement convenues & généralement respectées , aient acquis une existence durable.

Il faut même que ces idées inspirent aux hommes , & surtout à ceux qui exercent spécialement les Arts , de vifs desirs d'obtenir les louanges du plus grand nombre , ou du nombre le plus choisi , & de mériter un souvenir perpétué de siècle en siècle après eux.

Trois grandes & universelles institutions peuvent opérer ces effets dans la plus grande étendue , elles seules sont capables de répandre & de produire des idées sublimes , elles seules portent au plus haut degré les desirs de louanges & de gloire si puissans sur les hommes qui sont doués d'une imagination prédominante.

Ces grandes institutions qui ne manquent pas de s'établir , quoique ce soit avec des différences , dans toutes les sociétés qui s'organisent , ont pour principes les sentimens d'admiration , d'enthousiasme & de vénération qu'excitent en nous ceux de nos pareils , que des perfections ou des qualités extraordinaires distinguent particulièrement.

Secondement , les sentimens religieux qu'inspirent aux hommes ou la conscience de leur foiblesse , ou les prodiges , & les révélations.

Troisièmement , les attachemens profonds & susceptibles d'exaltation que les hommes prennent pour les sociétés dont ils font partie , & avec lesquels ils s'identifient.

Lorsque ces sentimens se communiquent & deviennent unanimes à un certain point , il en résulte des manifestations qu'on appelle cultes , & qu'on peut distinguer sous les noms d'héroïques , de religieux & de patriotiques.

Ces manifestations ne peuvent s'opérer & les cultes tomber sous les sens que par les moyens que procurent les Beaux-Arts , ou langages libéraux que j'ai énoncés , c'est-à-dire , par le langage de mouvement que j'appelle pantomime , par la parole , par les sons modulés qu'on appelle musique , enfin à l'aide de la Peinture , de la Sculpture & de l'Architecture ; & ces Arts à leur tour ne peuvent acquérir les plus grandes perfections dont ils soient susceptibles que par l'ascendant des institutions & les fortes impulsions qu'elles sont capables de nous donner.

Maintenant je vais retracer le tableau des six Arts , pour faire appercevoir une différence essentielle qui les partage pour ainsi dire en deux classes.

TABLEAU des six Arts ou langages libéraux, avec la différence qui distingue trois d'entre eux des trois autres.

ARTS OU LANGAGES dont les productions sont transitoires ou instantanées.

ART DE LA PANTOMIME..... Langage d'action.

ART DE LA PAROLE..... Langage des sons articulés.

ART DE LA MUSIQUE Langage des sons modulés.

ARTS OU LANGAGES dont les productions sont fixes & durables.

ART DE LA SCULPTURE..... } Langage par l'imitation des formes de
tous les objets visibles & palpables.

ART DE L'ARCHITECTURE.... } Langage par le moyen des dispositions
ingénieuses & significatives dont les
constructions sont susceptibles.

ART DE LA PEINTURE..... } Langage par le moyen des couleurs,
disposées & appliquées avec intelligence
& intention sur des surfaces unies.

La différence que je viens de désigner (différence très-importante à considérer) consiste d'une part dans l'instantanéité d'existence.

De la Pantomime.

De la Parole.

Et de la Musique.

De l'autre part, dans la fixité & la durée

De la Sculpture.

De l'Architecture.

Et de la Peinture.

En effet, l'action des parties extérieures du corps dans la Pantomime, ainsi que le mouvement des organes intérieurs dans la Parole & dans le Chant, cessent presque à l'instant qu'ils sont produits; & ne laissent aucune trace.

Mais aussi ce mouvement, cette action des parties & des organes, bien que physiques, égalant presque la promptitude du sentiment approche (autant que cela est possible à la matière) de ce que nous nommons opérations de l'esprit.

D'un autre côté, si les ouvrages de la Sculpture, de l'Architecture & de la Peinture, dont une matière quelconque est partie constituante, demandent pour se produire une lenteur, & offrent ensuite une immobilité qui semble différer absolument de toute action purement spirituelle; d'un autre côté, (dis-je) l'influence que peut avoir sur eux l'esprit de ceux qui les composent, s'y manifeste bien plus long-tems, puisque l'action, la parole & le chant n'imitent & n'expriment que pendant un instant; au lieu que la Sculpture, l'Architecture & la Peinture peuvent parler pendant plusieurs siècles.

Il doit résulter & il résulte en effet de cette différence & de la nature intelligente & ingénieuse de l'homme, qu'aussi-tôt qu'il s'occupe à perfectionner les Arts, il s'efforce de donner, autant que cela lui est possible, aux productions mobiles & transitoires la durée qui leur manque, & à celles qui sont fixes & durables, le mouvement dont elles sont privées, ou ce qui peut en rappeler l'idée.

Cependant (comme je l'ai dit) l'influence des sentimens qui produisent les grandes institutions est ce qui seul peut porter les Arts ou langages libéraux aux perfections & aux beautés sublimes, parce que l'élévation & la sorte d'unanimité d'idées dont les grandes institutions sont susceptibles, ont seules la puissance d'affranchir la beauté & la perfection d'une servitude où les retiendrait, sans cela, l'opinion particulière que chacun se croiroit en droit d'en avoir; ainsi plus les grandes institutions s'élèvent à la hauteur où elles peuvent atteindre, plus elles peuvent porter les Arts à la sublimité; plus les grandes institutions s'affaiblissent, se corrompent, sont imparfaites, sont incohérentes entre elles, plus les Arts retombent dans la servitude de la personnalité; parce qu'alors chacun reprend de plus en plus le droit d'être juge absolu des perfections qui n'ont plus de modèle fixe & sur lesquelles il ne peut plus y avoir d'unanimité.

Ce jugement personnel absolu, que je nommerai despotisme d'opinion, est donc ce qui dégrade les Arts en les asservissant, comme le despotisme de puissance dégrade les hommes en les rendant esclaves.

Si ces principes sont vrais, (& je les crois tels) c'est la personnalité exclusive qui produit le mauvais goût, comme elle produit la plus grande partie des désordres moraux. Qui pourroit en effet nier que l'orgueil & son faste, les voluptés déordonnées & leurs délires, le désœuvrement & ses caprices inquiets, tous attachés à cette personnalité dont je parle, ne soient en tous tems & en tous lieux pour les Arts ainsi que pour les mœurs, des sources abondantes d'égarement & de corruption?

Mais lorsque l'influence de ces égaremens qui, dans les nations étendues & florissantes, paroît inévitable d'après la constitution générale des choses humaines, entraîne les Arts ainsi que les mœurs vers leur décadence, ne reste-t'il aucune ressource qui en retarde la chute?

Il en est une; elle s'oppose à un assez grand nombre d'erreurs & d'imperfections, elle suspend les funestes effets du mauvais goût; & cette ressource est l'intérêt personnel lui-même, mais éclairé, réfléchi & le mieux entendu possible. Cependant quelque bien qu'il puisse opérer à cet égard, ce seroit s'abuser que d'en attendre l'élévation d'idées & les effets sublimes que les Arts obtiennent des grandes institutions; parcequ'indépendamment de l'enthousiasme qui n'est propre qu'à elles, qu'elles seules peuvent allumer & attiser, il faudroit supposer dans la plupart des hommes une étendue de connoissances & de lumières qui n'est le partage que du plus petit nombre. En effet, il n'est que trop facile d'observer à chaque instant combien peu d'hommes sont capables de démêler avec justesse ce que demande leur véritable intérêt, même dans les cir-

constances les plus importantes pour eux. Mais il n'en est pas moins vrai (relativement aux Arts) que nombre de productions peuvent être dirigées par le seul intérêt personnel à une perfection & à des beautés que j'appellerai de convenance.

Cet effet provient de ce qu'il s'établit des relations naturelles si indispensables entre les formes (par exemple) & l'usage d'une infinité d'objets de tout genre , que de ces seules relations peut émaner une perfection ou une beauté qui leur convient.

L'ouvrage , de quelque genre qu'il soit , dont les formes ou les embellissemens contrarient la destination , contrarie par-là tellement l'intérêt personnel de celui à qui l'usage en est destiné , qu'il se trouve intéressé & souvent même contraint à le rectifier & à le perfectionner ; jusqu'à ce que la facilité de s'en servir soit le plus complètement d'accord , & le plus artivement combiné qu'il est possible , avec l'agrément dont il est susceptible.

C'est ainsi que d'autres relations indispensables entre les hommes les forcent d'adopter des conventions qui suppléent à quelques égards aux principes moraux lorsqu'ils s'altèrent.

Si les Arts n'ont jamais été considérés de cette manière , c'est qu'on les a regardés séparément les uns des autres & comme produits ou inventés au hasard , sans leur croire de destination universelle & absolue ; au lieu qu'ils doivent être observés comme ayant une origine universelle & comme destinés par leur nature à des institutions indispensables parmi les hommes , de manière que les institutions ne peuvent se passer des Arts , & que les Arts , pour atteindre leurs perfections sublimes , ne peuvent se passer des institutions ; si l'on desiroit une preuve de cette influence des institutions sur les Arts , & des Arts sur les institutions , quel est l'homme instruit qui , d'après les élémens que je viens d'exposer , n'a pas fixé déjà ses regards sur les beaux jours & sur les chefs-d'œuvres de la Grèce ?

Il a existé une nation placée sous un ciel favorable , pourvue d'un idiôme harmonieux , énergique & riche , qui honora comme objet de son culte religieux des êtres qu'elle supposait doués de différentes perfections , ou distributeurs de différens bienfaits ; elle unit , dans ce qui avoit rapport à ce culte , les beautés de la nature au sublime des sentimens & à la finesse des allégories les plus capables d'élever l'esprit & de charmer les sens.

Combien les langages de cette institution n'ont-ils pas dû produire d'expressions énergiques , de désignations ingénieuses & d'imitations sublimes ?

Il appartenait encore à cette Nation admiratrice des perfections les plus grandes ; de se permettre la plus noble des illusions : elle pensa que les hommes supérieurs à leurs semblables , par des qualités & des vertus , pouvoient , pour récompense de s'être élevés vers la Divinité , être admis à en partager les honneurs , & elle défia ses héros. La Religion des Grecs rendit respectables , en les consacrant , leurs images déjà intéressantes , & l'apothéose excita & autorisa les Arts à revêtir l'humanité de cette beauté qu'on appelle idéale & sublime , qui divinise , si l'on peut parler ainsi , les formes humaines.

Pour ajouter à ce concours de deux institutions rapprochées si heureusement pour les Arts , n'oublions pas que ces mêmes peuples brûlèrent de l'amour de la liberté & de celui de la patrie ; sentimens qui , de quelque façon qu'ils soient conçus , rendent toujours les âmes d'un grand nombre d'hommes énergiques , leurs qualités supérieures & leurs vertus éclatantes.

NOTIONS PRÉLIMINAIRES.

En effet, les institutions patriotiques des Grecs qui différoient entr'elles, avoient toutes pour objet de faire participer chaque membre à l'intérêt du corps, & de fonder l'illustration générale sur les vertus & les talens de chacun.

C'est d'après ces grandes idées que les talens furent en quelque sorte déifiés eux-mêmes; on vit honorer ensemble les Dieux, les Héros, les Artistes, & dans les jeux célèbres où se rassembloient des nations jalouses les unes des autres, des nations, souvent ennemies, brillèrent du plus vif éclat, l'enthousiasme & la gloire, principes & fins, source & récompense des actions surnaturelles, des sentimens & des productions sublimes.

L'action & la réaction réciproque des grandes institutions portèrent donc les Beaux-Arts, qui vraiment étoient leurs langages, à des perfections qu'on admire depuis cette époque sans les atteindre.

Les institutions dont j'ai parlé, ont changé ainsi que l'ordre des choses & des idées. Sans entrer dans des détails qui ne peuvent avoir place ici, mais qui seront développés dans un ouvrage dont je m'occupe, je ferai seulement observer que ces Arts libéraux, ces Beaux-Arts ne sont plus guère appelés que des Arts agréables.

Il faut donc passer à des notions adaptées à notre tems & à nos mœurs.

Nos Arts exigent un mélange de raisonnemens & d'opérations; c'est par ces moyens que ceux qui les exercent s'efforcent de produire des ouvrages agréables & quelquefois utiles.

De la première de ces deux idées naît un sentiment mêlé d'intérêt & de curiosité; & voici le raisonnement qui se présente.

L'intelligence est sensiblement marquée dans une suite méthodique d'opérations: motif d'intérêt. De ces opérations résultent des ouvrages agréables & utiles: motif de plaisir & d'estime.

De plus ces ouvrages sont spécialement des imitations animées par l'expression, ou des désignations ingénieuses, motifs d'une curiosité qui tend à juger à quel degré de perfection ils imitent, ils désignent & ils expriment.

Voici maintenant la marche élémentaire & pratique des Arts.

Une suite de raisonnement indispensable à toute production qui doit annoncer une intention méditée, forme la théorie de chacun des Arts.

L'ordre de leurs opérations en constitue la pratique.

La Théorie commence aux premières observations faites & rangées avec ordre sur l'objet dont l'Art s'occupe.

La Pratique commence aux premiers procédés nécessaires & employés à l'exécution de l'ouvrage.

La Théorie & la Pratique doivent se diriger de concert au terme où l'exécution est complète; & mieux leur marche est combinée pour s'aider mutuellement, plus l'exécution a de succès.

Le Recueil Alphabétique des Notions sur la Peinture que précède ces Notions générales, sera principalement conforme aux élémens que je viens d'exposer; cependant j'ai pensé qu'il seroit utile encore de rappeler, quand l'occasion s'en présenteroit, l'Art & les Artistes aux plus hautes perfections. J'ai rapproché souvent pour cela les six Arts des uns des autres, parce qu'ayant la même origine & la même destination, ils doivent avoir un nombre de règles communes. Enfin j'ai associé la Morale aux Arts, parce que leur plus grand avantage seroit de ne jamais s'en séparer.

Il me reste à dire quelque chose de deux circonstances qui influent essentiellement sur l'éclat & les progrès des Arts ; l'une est la température des climats , l'autre la privation & le secours du langage écrit.

Je suis loin d'établir sur les degrés nuancés des températures, ceux du perfectionnement de l'intelligence humaine : cette base systématique a déjà plus d'une fois égaré la Philosophie & ne peut supporter l'édifice d'une Théorie convainquante , à cause de la multiplicité infinie des circonstances accessoires qui s'y mêlent ; mais les raisonnemens & les faits me semblent d'accord , pour convaincre que les rigueurs extrêmes du froid , ou les ardeurs excessives des climats brulans , sont des obstacles physiques infiniment contraires aux développemens & aux progrès des Arts , parce qu'elles le sont à la perfection de l'organisation des corps , ainsi qu'à l'exercice & à la promptitude des facultés & des mouvemens de l'ame.

Passons à l'influence du langage écrit sur le perfectionnement des Arts.

Les hommes destinés à se réunir par la nécessité & par tous les avantages qu'ils trouvent en des secours mutuels , ne peuvent pas plus s'abstenir de se communiquer leurs affections réciproques , que leurs besoins.

Les premiers moyens que leur fournit l'instinct , leur deviennent bientôt insuffisans , & la Pantomime appelle le langage articulé par des incitations tellement irrésistibles , que nous n'avons pas connoissance que des hommes rassemblés , soient restés muets.

Mais lorsqu'il s'agit d'étendre cette nécessité de progression jusqu'à l'établissement d'un langage écrit , une quantité d'exemples attestent sur la surface de la terre que les mouvemens & les sons articulés peuvent suffire pendant plusieurs siècles aux hommes vivans en société.

Des Nations nombreuses se contentent donc des premiers moyens pour se transmettre mutuellement leurs besoins & leurs conceptions ; ils gesticulent , se parlent & n'écrivent pas ; les manifestations de leurs affections , de leurs desirs , de leurs volontés , de toutes leurs idées , enfin , s'évanouissent avec l'air & les mouvemens qui les font connoître , & les souvenirs qui leur en restent ressemblent aux traces imprimées sur un sable mobile.

Les principes & les procédés de leurs Arts & de leurs industries , assujétis au même sort , dépendent donc alors absolument de la tradition orale & d'une réminiscence fugitive de sa nature. Aussi les dépositaires des notions acquises sont-ils exposés à les perdre par l'oubli , ou à les altérer , en les transmettant imparfaitement à d'autres qui trop ordinairement joignent à des erreurs déjà reçues , celles qui leur sont propres.

Cette seule tradition orale & ces réminiscences si peu assurées , ne peuvent donc pas faire parvenir les Arts libéraux aux perfections qui demandent des enchaînemens de principes théoriques , de moyens pratiques & d'observations. Ces objets ne peuvent avoir d'existence constante que dans les tems où l'homme a ajouté à l'un des Arts transitoires la fixité qui lui manquoit , en inventant des signes durables de la pensée ; mais ce secours indispensable , pour transmettre fidèlement & perfectionner les observations & les raisonnemens , n'a-t'il pas aussi des inconvéniens pour les Arts ? Il en a sans doute , & le sort fatal de l'intelligence humaine est de ne pouvoir éviter que presque tous les objets qu'elle perfectionne , ne lui deviennent nuisibles , après leur avoir été profitables.

L'industrie très-perfectionnée produit le luxe , & les richesses multipliées la cupidité. L'Ecriture qui transmet les vérités , transmet les erreurs ; ce qu'on appelle

l'esprit , combat pour les unes ou pour les autres avec les mêmes armes ; les paradoxes & les doutes s'établissent , & il ne reste enfin d'inaltérable que ce qui est soumis à des démonstrations rigoureuses.

Plus leurs perfections seront dénuées de l'influence des grandes institutions , plus ils seront donc obligés de s'appuyer fortement sur les bases que leur gardent toujours les sciences exactes.

Ainsi ce qui peut soutenir la Peinture , en supposant qu'elle ne fût plus regardée que comme un Art de pur agrément , ce sont les démonstrations de l'Anatomie , de la Perspective & de la Pondération , sciences positives & démontrées qui sont ses bases inaltérables.

On peut appercevoir , si l'on jette les regards sur le Tableau qui suit , la place que tiennent les Sciences dans le système général de l'Art de Peindre , ainsi que les autres parties Libérales & Mécaniques qui forment sa constitution.



ACADÉMIE, (subst. fém.) Ce qu'on appelle en langage d'Artiste, une *académie*, est l'imitation d'un modèle vivant dessiné, peint, ou modelé. Cette imitation a pour objet d'étudier particulièrement les formes & l'ensemble du corps humain, de s'exercer à ces études, ou de se préparer à quelque ouvrage projeté.

On dit *dessiner, peindre, modeler* une *académie*. Les Elèves qui se destinent à la Peinture ou à la Sculpture, & les Artistes même qui professent ces Arts dessinent ou modelent ces imitations de la figure humaine dans les ateliers & dans les écoles Académiques.

On y dispose la lumière du jour, ou celle des lampes, convenablement pour cet objet.

Les Maîtres de l'Art placent un homme nud, dans une attitude qu'il garde pendant un espace de temps proportionné à la gêne plus ou moins grande qu'on lui occasionne.

Dans les Écoles publiques, les Dessinateurs, assis sur des gradins, comme dans un amphithéâtre, s'exercent à saisir le trait, l'ensemble & l'effet que présentent les Modèles. Les Professeurs qui président à cet exercice, dirigent les Elèves par des conseils & corrigent les études qu'ils soumettent à leur censure.

C'est, sans doute, du lieu où se font habituellement ces sortes d'études qu'elles ont emprunté le nom d'*académies*; cette dénomination est un exemple des mots qui prennent dans le langage particulier d'un art, un sens absolument différent de celui qu'ils avoient & qu'ils conservent dans la Langue générale.

Une bonne *académie* est celle qui est exécutée avec un *faire facile*, sans négligence; une *correction fine*, sans sécheresse & sans maigre; une *touche ressentie* avec justesse; du *goût* sans manière, & un *travail* plus ou moins soigné, sans être *peiné* ni *froid*.

L'objet du Peintre étant de parvenir à exécuter l'imitation de la figure à l'aide de la brosse & des couleurs; s'il s'accoutume à dessiner d'une manière pénible, il sera embarrassé, lorsqu'il lui faudra employer la brosse chargée de couleurs; car ce moyen lui semblera moins facile, moins commode & moins précis que ne l'est l'usage des crayons.

Si, lorsqu'il s'exerce au dessin, il est indécis, *négligé dans son trait* & *dans ses formes*, il sera bien plus indéterminé, bien moins correct encore, lorsqu'il se trouvera embarrassé par la couleur & par le *maniement du pinceau*.

S'il est pesant, affecté, maniéré, ces défauts deviendront plus sensibles dans sa façon de peindre. S'il ne s'efforce pas d'acquiescer, en dessinant, une propreté & un soin nécessaires à l'agrément de ses ouvrages, il sera sujet à salir ses teintes &

ne parviendra peut-être jamais à leur conserver la fraîcheur & l'éclat qu'elles doivent avoir pour approcher de la nature.

Si, par un excès contraire, le soin & la propreté dans ses dessins alloient jusqu'à la froideur, il seroit à craindre avec raison qu'il n'eût une manière léchée qui flatte assez généralement les yeux, sans satisfaire l'esprit, & sans toucher l'ame.

Enfin, l'Elève dessinateur doit faire entrevoir dans ses *académies*, le système qu'il suivra lorsqu'il sera Peintre.

Il doit donc avoir présentes dans l'esprit la liaison & la relation des moyens qu'il emploie, avec ceux qu'il lui faudra employer.

Il est nécessaire, par cette raison, qu'en dessinant il cherche à indiquer, autant qu'il est possible, jusqu'à l'effet de la couleur qu'il a devant les yeux, ainsi que la touche qu'il doit employer bientôt à l'aide du pinceau.

On peut procéder de plusieurs manières pour dessiner une *académie*; mais les moyens qui ont plus d'affinité avec le but où tend l'Artiste, doivent être préférés.

L'usage des papiers colorés en bleu ou en gris, est en conséquence plus généralement propre à ceux qui se destinent à peindre; & dans la manière d'employer les crayons, l'usage d'*estomper*, pour préparer les ombres, pour former des passages, des demi-teintes, pour étendre & pour adoucir les touches, a un rapport sensible avec la manière d'employer la couleur, de produire des dégradations de tons, & de fondre les teintes les unes dans les autres.

L'*estompe* qui rend les touches plus larges, plus moelleuses & mieux préparées, conduit à procéder de même avec la brosse; enfin, le blanc que l'*estompe* étend aussi & nuance relativement aux plans qui se trouvent plus ou moins frappés de la lumière, accoutume à disposer, sur les objets d'une composition, & sur les parties d'une figure les couleurs lumineuses, dont les loix du clair-obscur déterminent la place. D'ailleurs, cette manière de dessiner, plus prompte que les autres, est par-là plus convenable encore pour faire des études d'après le Modèle vivant, qui ne peut rester immobile qu'un espace de temps limité.

Les *académies* dessinées sur le papier blanc avec la sanguine, ou avec la pierre noire en égrénant, ou bien encore par hâchures, demandent plus de préparation. Ces manières d'opérer sont les plus lentes, parce qu'il faut former les demi-teintes, que la couleur bleue ou grise d'un papier teint offre toutes préparées; d'ailleurs, l'opposition trop tranchante de la couleur des crayons rouges ou noirs avec le fonds blanc,

demande à être adoucie & sauvée par un travail quelquefois fort long.

Les fonds qu'on est obligé de faire avec prompteté emportent en effet une perte de temps assez considérable, le soin de parvenir à l'effet, le desir d'offrir aux yeux un dessin propre & agréable, conduisent aisément l'Artiste à être froid.

Il est vrai que quelques Maîtres du premier ordre, au nombre desquels on doit nommer Bouchardon, ont eu l'art & l'adresse d'exécuter dans cette manière *patient & propre*, des études & des *académies* qui méritent d'être admirées; mais ces Artistes ou ne se destinoient pas à peindre, ou sacrifioient à cette manière d'opérer qu'ils avoient adoptée & qui leur plaisoit, un temps qu'ils auroient pu employer à des occupations plus importantes. Enfin, l'imitation servile, toujours dangereuse lorsqu'on n'a pas le talent de ceux qu'on imite, ne produit le plus souvent que des Copistes froids, ou des Artistes manierés.

Pour en revenir à cette relation d'idées qui doit s'établir entre la manière de dessiner & l'intention de peindre, j'ajouterai, à ce que j'en ai dit, que plus celui qui dessine une *académie* aura l'attention de supposer dans l'ame de son Modèle une affection convenable à l'attitude que présente ce Modèle, plus il contractera l'habitude si nécessaire de ne jamais représenter une figure, sans être occupé de l'idée qu'elle est animée. Il n'est pas de position ou d'attitude qui ne soit relative à quelque affection, ou à quelque nuance d'affection. L'usage, lorsqu'on *pose le Modèle* pour une *académie*, est de le disposer le plus souvent d'une manière pittoresque, sans autre intention que de développer ou de grouper ses membres, pour former un aspect agréable ou piquant. On dessine ce Modèle dans une intention semblable, & il en résulte une sorte de travail, qui, tenant trop du mécanisme, produit souvent des imitations sans esprit, sans ame, dans lesquelles on copie les défauts même du Modèle, tels que sa lassitude presque inévitable, le caractère d'ennui ou d'indifférence qu'il est difficile qu'il n'ait pas & sa ressemblance fort inutile.

Lorsque le jeune Dessinateur prend cette route, il risque de transformer l'Art en métier.

Au contraire, il devient d'autant plus Artiste, qu'il s'occupe davantage à ajouter aux formes & aux traits, cette vie pittoresque qui rend les passions & les affections sensibles aux regards.

L'homme libre & qui n'est pas trop manieré par l'effet de la civilisation, ne prend presque jamais une position, ou une attitude qu'elle ne soit relative à une impression de son ame; & que par conséquent les dispositions de ses membres & de ses traits même n'offrent quelque empreinte ou quelque signe de son affection morale.

L'Artiste qui médite & qui sent l'étendue de son Art, ne perd jamais de vue ce principe; & c'est en s'accoutumant de bonne-heure à ces

observations & à cette pratique, que le Dessinateur s'imposera l'obligation de ne jamais oublier, lorsqu'il imite le corps humain, que ce corps est doué de la vie & du sentiment.

Mais, puisque cet article est principalement destiné aux jeunes Dessinateurs, on peut se croire autorisé à leur adresser plus directement quelques préceptes.

Lorsque vous dessinez une *académie*, si vous regardez cette étude sans intérêt & comme une tâche qui vous est imposée; si vous vous efforcez de remplir votre feuille le plus promptement qu'il vous est possible, vous n'êtes qu'un mauvais Écolier, ou bien vous vous regardez comme un Artisan & non pas comme un Artiste.

Dessiner promptement est néanmoins un talent utile dans une infinité d'occasions, où il faut que le Peintre surprenne, pour ainsi dire, la Nature, qui ne *pose pas souvent le Modèle* au gré de l'Artiste; mais on ne parvient à acquérir cette facilité qui doit être accompagnée de justesse, qu'en ayant commencé par dessiner lentement & après s'être rendu long-temps difficile.

Je ne craindrai pas de répéter que le Modèle qui vous est offert, n'est ni une statue, ni un cadavre, quoiqu'il soit immobile à vos yeux.

Si vous êtes assez avancés en raison pour comprendre ces conseils & pour vous rendre un compte exact de ce que vous entreprenez; vous vous redirez souvent qu'en représentant l'extérieur du corps humain, il ne faut perdre de vue ni la charpente de ce bâtiment, ni l'être sensible & spirituel qui l'habite.

Dessinez proprement, si vous aimez à terminer; mais ne mettez pas une prétention & une affectation trop grande à cette propreté: qu'elle soit semblable à celle qu'on exige d'un homme dans son extérieur; c'est-à-dire convenable, sans trop de recherche & par conséquent sans excès.

L'Artiste qui se néglige & qui est mal-propre dans son ajustement, a souvent le même défaut dans sa manière d'exercer son Art. Tout se tient dans nos habitudes. Observez l'habillement, l'aménagement & l'arrangement intérieur d'un homme, vous jugerez (& ne vous tromperez guère) de son habitude & même du caractère de son esprit.

Êtes-vous portés à faire avec activité ce que vous faites & à employer vivement votre temps, n'oubliez pas que la lenteur réfléchit qu'on met à bien faire, n'est pas un temps perdu; car on le regagne avec avantage, lorsque l'habitude de bien faire est acquise.

La routine & les mauvaises habitudes qu'on ne domine presque jamais, naissent le plus souvent de la promptitude à laquelle on s'accoutume en dessinant trop fréquemment & trop vite le même modèle. Vous finissez par dessiner, pour ainsi dire, de mémoire, quoiqu'en présence de l'objet, & les études que vous croyez faire ainsi, loin de vous

rien apprendre, vous conduisent à cette routine qui rend métier ce que vous nommez Art. Que de tableaux où l'on reconnoît à ses défauts, celui d'entre les Modèles dont l'Artiste a coutume de se servir !

Un moyen de vous mettre à l'abri de cet écueil est (lorsque vous êtes en état de raisonner votre Art) de comparer souvent l'Antique avec votre Modèle. Posez pour cela des Modèles particuliers dans les attitudes des belles statues, ou des belles figures peintes & dessinées par les grands Maîtres ; faites des *académies* d'après les uns & d'après les autres : comparez ensuite, & quand vous n'auriez pas réussi, vous aurez toujours fait un pas vers la perfection ; car, dans l'étude des Arts libéraux, trouver ses premiers travaux imparfaits, c'est acquérir la connoissance de ce qu'ils devoient être, & discerner d'une manière plus précise la beauté de ses Modèles.

Comparez donc beaucoup les beaux ouvrages avec la Nature, & les uns & les autres avec ce qui est consacré depuis tant de siècles comme des chefs-d'œuvre. La comparaison, ainsi que l'analyse sont les véritables clefs de toutes les connoissances humaines.

Je finirai par vous conseiller, non-seulement de dessiner, mais de peindre souvent des *académies*. J'oserai le dire, même aux Artistes consummés, & pour leur profit & pour leur gloire.

Une *académie*, scavamment peinte, a autant de droits à devenir un tableau de Cabinet précieux, qu'un ouvrage de tout autre genre. Les uns & les autres doivent être de belles & fidèles images de la Nature, qui doivent servir de modèle, de préceptes sensibles de l'Art, & attester à quel point de perfection il a été porté.

Je ne dois pas omettre que dans la langue générale le mot *Académie* signifie parmi nous une Société autorisée à s'assembler.

Les *Académies de Peinture* ont pour principal objet d'enseigner ; ce qui les distingue de la plupart des autres. Telle est l'*Académie Royale de Peinture* établie dans notre Capitale. Ses Statuts ont servi à en établir plusieurs dans nos Provinces & dans d'autres États ; ces Statuts, en effet, peuvent, à beaucoup d'égards, être pris pour modèles. On les trouvera dans la seconde partie de ce Dictionnaire.

La constitution des *Académies*, qui s'occupent des Arts libéraux, sera d'autant meilleure, qu'elle se dirigera mieux à instruire méthodiquement ceux qui se destinent à ces Arts, à les admettre ensuite, avec discernement, comme Membres de ces Sociétés, & à choisir entr'eux, avec la plus grande impartialité, ceux qui doivent enseigner.

L'École est donc absolument la base de cette institution, & le choix de ceux qui enseignent est le seul moyen de la conserver.

Ce choix doit tomber principalement & exclusivement sur les Artistes qui, dévoués aux pro-

ductions les plus distinguées de l'Art, en connoissent plus profondément les parties constitutionnelles. Telles sont pour la Peinture & la Sculpture, l'Anatomie & par elle, les proportions, les mouvemens & la pondération. Telles sont encore, particulièrement pour la Peinture, les perspectives linéale & aérienne, qui embrassent l'effet apparent des formes & le clair-obscur. Ces parties des deux Arts sont positives, se peuvent démontrer, & l'on fait que tout enseignement qui procède par démonstration, est celui qui grave mieux dans la mémoire les préceptes qu'il donne.

L'admission dans une *Académie de Peinture*, qui se fait librement, au moyen du scrutin, par les Membres, demanderoit une égalité de connoissances que je crois impossible & que je n'ai vu exister encore dans aucune Société. La constitution Académique ne tient pas absolument à cette rigueur, elle demande cependant qu'on soit juste & sévère, sur-tout dans le choix de ceux qui doivent enseigner & par conséquent dans l'admission à la classe de laquelle on les tire : car si le nombre des Artistes foibles y devient à la fin trop nombreux, il s'en introduira de plus en plus parmi les Professeurs, & l'enseignement vicié produira bien plus rarement de quoi fournir au Professorat. C'est de cet inconvenient que naîtroit un cercle vicieux, contre lequel il n'y auroit enfin plus de remède. Les moyens d'émulation, tels que les prix, les concours, les encouragemens, sont des objets puissans pour avancer l'Art ; mais si le relâchement, l'indulgence excessive, la protection, l'autorité & la brigue en décidoient, ces moyens, au lieu de soutenir l'Art, contribueroient à le détruire, au lieu d'encourager les vrais talens, ils anéantiroient leur émulation. Il vaudroit mieux que ces moyens n'eussent pas lieu ; car la plupart des hommes, abandonnés à la Nature, acquièrent plus de force, que lorsque pour les fortifier, on emploie des secours mal administrés.

Je ne puis entrer ici dans des détails qui demanderoient un ouvrage entier, ouvrage d'autant plus nécessaire & plus intéressant, que jamais les Sociétés Académiques & les moyens d'émulation, bien ou mal administrés, n'ont été plus multipliés.

J'ai indiqué les points fondamentaux sur lesquels je pense que doivent s'appuyer les Institutions Académiques destinées aux Arts de la Peinture. Une seule observation générale que je me permettrai encore, c'est que les Arts, nommés *libéraux*, étant destinés par leur nature à être effectivement libres, la constitution des Sociétés Artielles doit être fondamentalement Républicaine.

Cependant, comme il est inévitable que les Sociétés particulières ne participent pas de l'esprit de la Société générale où elles existent, leur

plus parfaite organisation dans les États gouvernés par un seul pouvoir, est un mélange bien combiné de liberté & de subordination. Ce mélange, difficile à dozer parfaitement, doit être tel qu'il ne dénature pas l'esprit de liberté & de noblesse, nécessaire aux opérations du génie. Les Arts, dont il est l'âme, ne souffrent point la contrainte, & ne peuvent y être physiquement assujettis ; mais on peut observer aussi que parmi nous, le Génie & les Arts ne se prêtent que trop d'eux-mêmes à ce qu'on exige d'eux. Je dis trop, parce que le goût & la raison sont souvent les victimes de la condescendance des Artistes, & c'est sur ces points qu'ils devoient au moins conserver le droit de se refuser même à l'ascendant de l'autorité, souvent mal instruite sur l'objet des Arts, & contrariant par le défaut de lumières, les vues utiles qu'ils pourroient avoir.

ACCESSOIRE, ou **ACCESSOIRES**, (subst. masc.) On emploie ce mot plus ordinairement au pluriel qu'au singulier dans le langage de l'Art. On dit les *accessoires* d'une composition, d'un sujet, d'un tableau, d'une figure.

Il n'est presque pas d'ouvrages de Peinture, dans lesquels, indépendamment de l'objet principal, il ne se trouve des objets qui, à la rigueur, pourroient ne pas entrer dans la composition, ou dont la place n'y est pas indispensablement assignée. Ce sont ces objets que désigne le mot *accessoires*.

Les *accessoires* doivent être choisis dans les circonstances du temps & du lieu, relatives à l'action qu'on représente.

La théorie de l'Art impose la loi d'employer les *accessoires* les plus propres à caractériser le sujet qu'on traite, à le faire bien connoître, à indiquer le moment qu'on a choisi, le lieu qu'on représente, & à contribuer par-là au plus grand avantage de la composition poétique, par les moyens qu'offre la composition pittoresque.

Les *accessoires* enfin doivent servir à étendre, à multiplier les idées relatives au sujet du tableau ; mais ce doit être sur-tout sans distraire de l'affection principale, que l'Artiste a dessein d'inspirer.

Pour rendre ces idées plus précises, en les simplifiant autant qu'il est possible, appliquons-les premièrement à la composition d'une seule figure.

Tout ce qui n'est pas le *nud* dans une figure peinte, pourroit, à la plus grande rigueur, être regardé comme *accessoire* ; mais en donnant aux convenances, aux conventions, par conséquent aux usages, les droits & l'étendue qu'ils doivent avoir, le vêtement indispensable ou qui convient à un personnage, ne doit pas être regardé précisément comme *accessoire* ; sur-tout si, relativement aux convenances qu'exige le costume, aux obligations qu'impose l'Histoire, à la situation, ou

à l'action qu'on représente, ce vêtement devient partie nécessaire de la représentation.

Il paroît donc qu'on doit regarder le mot *accessoire* sous deux points de vue. Si dans un tableau, l'on envisage l'Art en général, on pourra justement dire, en parlant des vêtements les plus essentiels d'une figure peinte : » Les *accessoires* » de cette figure n'empêchent pas qu'on ne sente » qu'elle est incorrecte & que l'ensemble en est » altéré. « Mais si l'on a égard au sujet de la représentation, on n'appellera pas *accessoires* les vêtements consulaires de Cicéron, ni même le voile dont Agamemnon couvre sa tête, pendant le sacrifice de sa fille. On appellera *accessoires*, dans le tableau qui représente ce sujet, certains objets dont le Peintre aura fait choix pour désigner le lieu de la scène ; par exemple, une grande partie des divers ornemens du sacrifice, le nombre des spectateurs ; enfin les objets qui, à la vérité, contribuent par leur forme & leur caractère, à rendre la composition plus riche, plus variée ; mais qui auroient pu se trouver plus ou moins abondans & disposés différemment, sans que le fond du sujet en fût altéré, & que l'intérêt qu'il doit inspirer en fût moindre.

J'observerai à cette occasion que, quoique certains principes généraux puissent se rapporter à plusieurs Arts, il y a cependant très-fréquemment des différences intéressantes à observer lorsqu'on rapproche un Art d'un autre, en les considérant avec une scrupuleuse attention.

Par exemple, les loix du Poëme Epique, ou celles de la Tragédie, (deux genres qu'on peut & qu'on doit même mettre assez souvent en parallèle avec le genre de l'Histoire dans la Peinture) imposent aux Poètes une bien plus grande réserve sur les *accessoires* des Poèmes & des Drames, qu'elles ne l'imposent aux Peintres sur ceux d'un tableau, & voici quelques-unes des raisons pour lesquelles le Poète est assreint à plus de circonspection que le Peintre.

Dans l'Épopée ou dans le Drame, dès l'instant que le Poète cesse de mettre sous les yeux l'objet principal, on peut dire que cet objet disparaît ; & comme l'Auteur ne présente que successivement toutes les parties de sa composition, le temps qu'il emploie à mettre sous nos yeux les *accessoires*, peut faire oublier, en quelque sorte, ce qui doit inspirer l'intérêt principal.

Mais dans un tableau, le sujet principal une fois placé avec avantage, s'y présente continuellement au spectateur, & si les *accessoires* dont le Peintre embellit la scène pittoresque, sont subordonnés, comme ils doivent l'être à cet objet principal, ils ne font qu'ajouter à l'intérêt & à la vérité de l'imitation.

On peut donc dire que si le spectateur détourne ses yeux de l'objet principal, pour s'occuper trop long-temps des *accessoires*, c'est lui seul qui devient responsable de la distraction qu'il se per-

met. D'ailleurs, d'un regard, il peut rappeler l'intérêt qu'il a volontairement soustrait à sa vue & renouer le fil qu'il a rompu. Celui qui regarde un tableau dispose donc, en quelque sorte, des *accessoires* en s'en occupant plus ou moins à son gré ; tandis que le Poète fait dans ses récits ou dans ses Drames, la loi au spectateur ou au lecteur, en fixant leur attention sur les objets principaux, ou en la détournant aussi long-temps qu'il lui plaît sur les *accessoires*.

Pour revenir au terme dont il s'agit & le regarder uniquement à l'égard du Peintre, les *accessoires* dans un tableau doivent intéresser par un choix de détails qui ont pu accompagner une action, ou qui l'ont dû, & sur-tout le moment de cette action, auquel l'Artiste s'est attaché ; mais il doit contenir les *accessoires* dans une telle subordination de ton, de lumière & d'effet, que l'action, représentée d'ailleurs avec la vérité & l'énergie qui lui conviennent, rappelle sans cesse les regards & l'attention des Spectateurs.

ACCIDENT, ACCIDENS, (subst. masc.)

Les objets ne peuvent être aperçus qu'avec le secours de la lumière. Les effets que la lumière produit le plus ordinairement à nos yeux ne causent point de surprise, parce que les regards y sont accoutumés. Mais si, par quelques dispositions ou quelques circonstances imprévues, la lumière lance des rayons plus éclatans qu'à l'ordinaire, si ces rayons forment, en contrastant avec l'ombre, des oppositions marquées, les effets qu'ils produisent frappent sur-tout les Artistes, qui ne manquent guère de les observer, & ils les nomment *accidens de lumière*. Ainsi l'on dit d'un tableau, où ces effets sont bien rendus, que le Peintre y a représenté d'heureux *accidens de lumière*, des *accidens de lumière* très-piquans.

C'est le hasard qui produit dans la nature ces effets ; c'est un dessein prémédité qui fait supposer aux Artistes ingénieux les circonstances & les dispositions de lieux & d'objets qui peuvent les occasionner.

Les hommes ont un penchant général pour ce qui interrompt l'uniformité. Ils ont un désir ou même une sorte de besoin de sensations nouvelles, qui les fassent jouir de leur existence d'une manière plus sentie. C'est d'après ces motifs secrets que les Artistes combinent dans leurs ouvrages des effets extraordinaires, & que ceux aux yeux desquels ils sont exposés les considèrent & s'y attachent avec un attrait marqué.

Les premiers espèrent donner à leurs ouvrages une distinction qui doit les faire remarquer plus particulièrement, & le succès en effet répond à l'intention. On voit même que souvent la représentation d'un effet extraordinaire, l'emporte sur une imitation juste, qui n'a rien que de naturel ; car ce qui est simplement bien, sans être singu-

lier, a des droits généralement moins puissans sur nous que ce qui est extraordinaire.

Les oppositions dans le clair-obscur, dont Rimbrand a souvent fait la base de ses effets pittoresques, sont, pour un grand nombre de spectateurs, la cause principale de leur attention & de leur admiration. Ils cèdent avec plaisir à une sorte de surprise qu'éprouvent leurs regards, & n'étant pas assez instruits pour apprécier les parties qui concourent à la perfection d'un tableau, ils ne sentent pas ce qui fonde plus solidement la réputation de cet Artiste.

Le Carravage, cherchant à l'emporter sur ses concurrents, ou entraîné par son penchant, employa des dispositions de lumière qui formoient dans ses ouvrages, des *accidens de jours* & d'*ombres* plus remarquables que les effets auxquels on est accoutumé. Un grand nombre de ses Contemporains furent séduits. Le Guide, par des représentations dans lesquelles les effets étoient plus conformes à ce que présente ordinairement la nature, eut de la peine à l'emporter.

Ces réflexions, qui ne sont point une désapprobation de l'emploi des beaux *accidens*, ont pour but de modérer seulement un penchant assez commun qui entraîne les jeunes Artistes à prodiguer ces moyens, sur lesquels ils fondent des succès, souvent trompeurs ; car la singularité perd une partie du mérite qui lui est propre, en raison de ce qu'elle est plus souvent mise en usage. Elle ne peut dédommager des parties essentielles de l'Art, si ces parties sont négligées. D'ailleurs, lorsque les hommes ont prodigué par surprise des louanges souvent exagérées, ils reviennent sur leur jugement & se dédommagent tôt ou tard avec usure des avances qu'ils ont faites.

Mais arrêtons-nous aux *accidens*, & traçons-en quelques-uns, pour rendre ce que j'ai dit, plus sensible à ceux qui ne sont pas très-versés dans la Peinture.

Les voûtes d'une caverne peuvent être entr'ouvertes ; le Soleil y darder quelques rayons, dont l'éclat contraste avec l'ombre épaisse. Cette opposition, cette circonstance, cet *accident* frappe & attache les regards ; mais si d'ailleurs les reflets nuancés de la lumière qui s'étendent dans l'obscurité, sont entrevoir dans l'enfoncement de la caverne deux amans, surpris par l'effet de cette leur inattendue, comme Mars & Vénus par Apollon ; ce double *accident* fixera les regards & l'esprit sur l'imitation qu'en aura fait un habile Artiste.

Dans un bois, où des arbres épais voilent le trop grand éclat du jour, si le Soleil s'introduit à travers le sommet des feuillages ; il colore à l'instant tout ce qui s'offroit en demi-teinte. Il produit dans l'éloignement quelques effets subordonnés qui appellent cependant les regards, & qui désignent l'étendue & l'enfoncement de la forêt ; enfin quelques éclats de sa lumière la plus

vive, descendant sur le terrain & les plantes, alors les fleurs & les eaux qui, sans ces *accidens*, resteroient confondus dans la masse monotone d'une ombre générale, frappent les yeux du spectateur de tous les charmes dont ils sont susceptibles & brillent comme ces broderies qu'on voit se détacher sur un fond sourd qui les rend plus éclatantes.

Ces *accidens* produisent des impressions agréables; mais il en est qui joignent à la surprise des émotions fortes, quelquefois pénibles & par cette raison même plus attachantes. La mer est un des théâtres, où ces sortes d'*accidens* sont plus nombreux & plus variés.

Une tempête se prépare-t-elle? mille *accidens* l'annoncent dans le ciel & sur les eaux. Le Soleil voilé prodigue sur les nuages, qui s'accumulent pour l'effacer, les couleurs les plus variées, quelquefois même les plus éclatantes. Il se fait jour encore, à travers ces montagnes aériennes qui l'environnent; enfin, lorsque le ciel est entièrement couvert, alors sillonné par la foudre, éclairé par des lueurs *accidentelles* dont les nuances varient sans cesse, il laisse appercevoir des vaisseaux prêts à périr, qu'on ne voit qu'à l'aide des éclats de tonnerre qui vont les embrâser.

Plus ces *accidens* méritent le nom qui les désigne, plus ils sont difficiles à représenter; car la promptitude de ces effets pittoresques, la difficulté d'en faire des études, les émotions qu'ils causent, les bornes des moyens de l'Art, tout s'oppose au fréquent usage qu'en feroient sans cela les Artistes.

Cependant les plus habiles choisissent & hasardent de représenter quelques-uns de ces *accidens*: les plus courageux par caractère & par l'amour de leur Art les étudient même au risque de leur vie. Ils nous offrent, comme l'a fait souvent un de nos Artistes modernes, justement célèbre en ce genre, au milieu du désordre de tous les éléments, quelques malheureux prêts à perdre la vie, & d'autres, bien plus infortunés, puisqu'ils éprouvent le désespoir de perdre ceux qui leur sont chers. Les inondations, les embrâsemens, les éruptions des volcans offrent des *accidens* que l'imagination suppose, que les récits autorisent & dont les imitations attachent.

Je ne dois pas passer sous silence les effets empruntés, non pas précisément de la nature, mais du merveilleux, des Fables reçues, des faits consacrés & dont la vrai-semblance tient à la supposition de Puissances surnaturelles. Telles sont les lumières produites par la présence ou la subite apparition d'êtres qui doivent occasionner des prodiges. La lumière que Raphaël a employée dans le tableau de la Transfiguration, en est un exemple. Tels sont encore les effets célestes que le Guide & plusieurs autres Peintres ont empruntés de l'Enfant divin, de l'Ange qui l'annonça; du berceau même de ce jeune Dieu, dans l'adoration

qu'il reçut des Pasteurs & des Rois; de lui-même encore dans sa fuite toujours intéressante par l'union d'un Vieillard, d'une jeune Mère douée de toutes les vertus & les graces, & d'un Enfant qui se montre déjà au-dessus de la nature.

À la suite de ces *accidens* surnaturels, on doit mettre quelques effets, occasionnés par des interpositions ingénieuses d'objets qui peuvent même n'être que supposés, sans que le Peintre les fasse appercevoir. De grands Maîtres les ont mis en usage; mais ils ont le plus souvent donné lieu d'en deviner les causes; car, sans cette précaution, ils deviennent trop arbitraires, & si l'imagination n'est mise au moins sur la voie, elle fait peu de gré d'un effet, quelque piquant qu'il puisse être. Il faut donc, en général, que quelque légère vrai-semblance aide à l'illusion.

Ces effets ou *accidens*, qui n'ont rien de surnaturel, conviennent à un plus grand nombre de sujets, mais demandent un goût fin, pour ne pas les prodiguer & pour en faire un usage heureux. Ils sont favorables en particulier à différens genres, qui ont moins de ressources que l'Histoire pour fixer l'attention.

Les imitateurs de ce qu'on appelle la *nature morte* ou objets immobiles & inanimés, ceux qui représentent des fleurs, des fruits, des perspectives, peuvent, en quelque sorte, animer leurs compositions par ce secours. Les Peintres de portrait peuvent y trouver des effets secourables & ingénieux, qui seroient souvent plus à l'avantage de ceux qu'ils représentent, que la plupart des singularités d'attitudes & de costume qu'ils emploient.

En effet, les Artistes qui ont employé des maintiens bizarres, des compositions recherchées, chargées d'*accessoires* de commande, des costumes extraordinaires, ne sont parvenus le plus souvent qu'à rendre ridicules leurs originaux & à montrer les prétentions réciproques de l'Artiste & du Modèle.

Une jeune personne, sous l'habit de Diane, d'Hébé, de Vénus, dans des attitudes maniérées, perd d'autant plus que ces ajustemens & son action promettent davantage. Elle est engagée, par la prétention du Peintre, ou la sienne à répondre aux desirs, souvent immodérés, de l'imagination des Spectateurs. Rubens, Rembrand, Wandyck, Titien n'ont employé quelquefois pour rendre plus piquantes les physionomies que quelque coup de lumière, quelque effet d'ombre qui leur ont donné moyen ou de faire valoir les agrémens ou de dérober les défauts de ceux qu'ils représentoient.

Une ingénieuse Artiste de nos jours, à l'exemple d'un des grands Maîtres que j'ai nommés, a mis en usage avec succès les reflets du Soleil qui l'éclairait, lorsqu'elle essaya de se peindre. Une partie de sa tête dans la demi-teinte, sert d'opposition à l'*accident* d'un rayon de lumière qui

fait briller le charme de sa couleur naturelle. Le chapeau dont elle est coiffée, autorise ces *accidens*, & ce qu'on voit, attachant justement le regard, fait connoître ce que l'ombre nous cache.

Les *accidens* favorables à la Peinture, semblent rares dans la nature, & ne le sont point dans les imaginations fécondes. On pourroit étendre aux circonstances morales ce que j'ai borné dans cet article aux *accidens* physiques. Les passions sont intarissables en *accidens* de tous les genres.

Ce sont les mines précieuses où le Génie puise ses plus intéressantes richesses ; & sans lui, tous les trésors des Arts restent enfouis ou sont mal employés.

ACCORD, (subst. masc.) *L'accord* d'un tableau est l'effet général & satisfaisant qui résulte principalement de la disposition des couleurs, du choix qu'en fait l'Artiste, de leur dégradation & de l'harmonie du clair-obscur combinée avec celle du coloris.

Le Peintre dispose du coloris de son tableau, ainsi que des objets qu'il y place. Il doit avoir déterminé dans son imagination l'*accord* qu'il veut effectuer, avant de commencer son ouvrage. Pour suivre cette détermination qu'il a prise, il consulte la nature, il assigne aux nuances l'ordre qui leur convient, premièrement, d'après celui des plans sur lesquels il suppose chaque objet & même chaque partie de ces objets.

Secondement, d'après la lumière & les différentes privations du jour que ces objets & leurs parties reçoivent & éprouvent, en supposant un foyer déterminé.

Ces notions qui se retrouveront nécessairement avec différens détails dans plusieurs articles de ce Dictionnaire, peuvent donner une première idée générale des différentes combinaisons d'où résulte l'*accord* dans un ouvrage de Peinture.

Il est d'une extrême difficulté sans doute que le Peintre remplisse exactement tout ce qu'un parfait *accord* exige de lui ; mais il est peut-être plus difficile encore que son ouvrage soit, à cet égard, parfaitement jugé, sur-tout si la composition n'est pas extrêmement simple.

La réminiscence, ou la comparaison immédiate de la nature avec l'imitation, pourroit, il est vrai, conduire à porter un jugement assez exact ; mais il faut que cette réminiscence soit récente, ou très-fidèle ; & dans la comparaison immédiate, il faut que les objets réels se trouvent exposés aux regards de celui qui veut la juger dans la même position & au même jour où ils ont été imités par l'Artiste. Pour peu que les circonstances de la composition se trouvent compliquées, on conçoit aisément que le Peintre ne peut rassembler tous les objets qu'il a eu dessein d'imiter,

ni pour les peindre ensemble, ni pour les offrir à ses Juges, comme base de leur décision.

D'après ces réflexions, l'*accord* général de presque tous les tableaux & sur-tout de ceux d'*Histoire*, est fondé sur des réminiscences de l'Artiste, & sur les soins qu'il prend de se conformer, autant qu'il lui est possible, à la vérité de couleur de chaque objet, à la dégradation perspective & au clair-obscur, c'est-à-dire, aux loix de la lumière.

On pourroit donc avancer à la rigueur qu'il n'y a pas un tableau, principalement un tableau d'*Histoire*, qui pût soutenir la confrontation avec la nature, supposé qu'elle fût possible. On conçoit, en effet, que si le sujet d'un tableau exige que la scène soit en plein air, ou au milieu des eaux, s'il est composé de figures allégoriques, il n'est plus de modèle naturel pour le Peintre, il n'est plus de comparaison immédiate pour les Juges ; il n'est même pas de réminiscence réelle, & la seule vrai-semblance pittoresque, appuyée sur les effets connus de la lumière, peut guider par approximation le Peintre, relativement à l'*accord* qu'on exige dans ses ouvrages.

Il ne résulte cependant pas de ce que je viens d'avancer avec une franchise un peu sévère, que les compositions dont il est question, ne puissent offrir un *accord* suffisant & qui satisfasse ceux qui les considèrent.

L'intelligence de toutes les parties de l'Art, les connoissances acquises par les observations continuelles des Artistes, la fidélité de la mémoire locale, la force de l'imagination, les études plus ou moins partielles que se procurent & que font les Peintres ; enfin, un sentiment habituel de cet *accord* qui, dans la nature, se présente sans cesse à leurs yeux, les conduisent à l'imiter & à *accorder* un tableau de manière que s'ils ne sont pas en droit de prononcer : » Ceci est » précisément l'*accord* de la nature. « Au moins peuvent-ils dire : » D'après la disposition de mes » objets, le foyer de ma lumière, les interpositions que j'ai établies, les plans que je suppose, l'*accord* de mon tableau est aussi vrai-semblablement exact qu'il le peut être ; » & cette assertion n'est pas ordinairement contredite, sur-tout si les yeux de ceux qui regardent l'ouvrage ne sont blessés par aucune opposition trop brusque de tons ou d'effets & de lumières.

Cette dernière observation conduit à une conséquence intéressante, c'est qu'il peut y avoir un *accord* satisfaisant pour les yeux dans un ouvrage de Peinture, sans qu'il soit bien conforme à celui que la nature offrirait, parce que l'organe physique ne demande premièrement que de n'être pas blessé. On en conclut aisément que le coloris foible & le coloris vigoureux ne comportent pas moins l'un que l'autre un juste *accord*, comme des instrumens de musique peuvent être accordés sur des diapazons plus hauts ou plus bas.

D'ailleurs, nous avons nombre de preuves convaincantes que des Artistes célèbres ont hasardé des coloris factices, qui ne sont pas conformes à ceux de la nature, & qu'ils en ont fait quelquefois résulter un *accord* satisfaisant.

Ces sortes d'*accords* sont cependant des illusions & des prestiges; le sens physique de la vue s'y prête, mais la réflexion, la comparaison, la connoissance de la Nature & de l'Art les condamnent. Tout Coloriste de cette espèce doit être placé, à cet égard, dans une classe inférieure à celle des Peintres qui prennent toujours la nature pour base de leur *accord*.

On pourroit comparer les premiers aux Romanciers: s'ils plaisent, on pardonne leurs mensonges, on applaudit même à l'art de leurs Fables; mais l'on considère davantage les Historiens véridiques.

Titien, Wandyck, Paul Véronèse, les Carraches, Raphaël sont de ce nombre honoré dans la Peinture.

Giordans de Naples, Rimbrand, Tintoret & plusieurs autres, sont de la classe des Coloristes souvent imaginaires, mais dont l'*accord* séduit & charme souvent les regards.

On peut concevoir, d'après ces explications, pourquoi l'on ne trouve point dans les Livres qui traitent de l'Art de la Peinture une suite de principes & de pratiques démontrées sur l'harmonie & l'*accord*, comme on en trouve sur les *proportions*, la *pondération* & la *perspective*.

Il me reste à dire que le mot *accord* se prend aussi dans un sens plus étendu; mais alors on y joint un mot qui désigne cette différente acception. Ainsi l'on dit l'*accord* de la composition, l'*accord* même de l'expression, enfin l'*accord* du tout ensemble. C'est aux articles COMPOSITION, EXPRESSION, &c. que se doivent trouver les explications qu'on peut donner sur ces manières de s'exprimer.

ACHEVÉ, (part. pass.) Un ouvrage des Arts mécaniques est *achevé*, dans le sens le plus usité, lorsque l'Artisan croit n'avoir plus rien à y faire.

Mais une production des Arts libéraux peut avoir épuisé tout le travail dont un Artiste est capable, & n'être rien moins qu'un ouvrage *achevé*.

Un tableau *achevé*, lorsqu'on parle le langage de l'Art, est donc une production qui approche, autant qu'il est possible, de cette perfection de la Peinture, que l'on conçoit plus qu'on n'y peut atteindre. Pour qu'un tableau put être regardé comme *achevé* dans la rigueur du sens de ce mot, il faudroit que l'imitation qu'il contient approchât tellement de l'objet naturel imité, que le regard y fût trompé; mais cette perfection est idéale & l'Art ne peut l'atteindre.

Il reste & il restera toujours aux Peintres qui tendent à la perfection, une distance entre les

imitations & la nature, comme il reste aux Navigateurs qui veulent toucher le Pôle, des espaces à découvrir. C'est par l'impossibilité même d'arriver à leur but, que l'émulation des uns & des autres est excitée & nourrie. Le Peintre croira toujours possible de produire des imitations plus achevées que toutes celles qu'on a faites. Enfin, tous ceux qui veulent imiter la nature, voyent en l'observant, ou pensent voir ce point si désiré où ils tendent; ils travaillent, ils espèrent, ils avancent, reculent, restent enfin plus ou moins près. Voilà le sort des Peintres les plus excellens qui ont existé & de ceux qui existeront.

Les mots *fini* & *terminé* s'emploient aussi, relativement à la Peinture & aux ouvrages des Beaux-Arts à-peu-près dans les mêmes sens que le mot *achevé*. Cependant on peut y remarquer des différences; car les mots *fini* & *terminé* donnent quelquefois, selon la manière dont on les emploie, l'idée d'un ouvrage fait avec le plus grand soin. Cependant un tableau exécuté avec feu, avec enthousiasme & sans trop de recherche du côté du *faire*, a souvent plus de droit à être nommé un ouvrage *achevé*, que celui qui a coûté à l'Artiste beaucoup de temps & de soins.

Certains tableaux de Rimbrand, de Luc Jordans, de Rubens, faits, pour ainsi dire, par inspiration & au premier coup, peuvent être regardés comme des ouvrages *achevés* dans leur genre, plus justement quant à l'esprit de l'Art, que plusieurs ouvrages de Wanderverf, l'un des Peintres les plus précieux qui soient connus.

Les tableaux de ce Peintre sont le plus ordinairement des ouvrages *finis* & très-*terminés*, tandis que plusieurs de ceux des autres Artistes dont j'ai parlé, lorsqu'ils ne sont pas à leur point de vue, ou qu'ils sont offerts à des yeux peu instruits, ne paroissent que des ébauches.

Pour exprimer ce que l'on entend par le mot *fini*, lorsqu'on parle des Peintres précieux; on se sert encore des mots *lché*, *careffé*.

On dit des tableaux de Mieris & de Girardoux, qu'ils sont *précieux*, *finis*, *careffés*, *lchés*. On les appelle *précieux*, vrai-semblablement parce que le temps nécessaire aux Artistes, pour les porter à ce point, ne leur permettant pas d'en faire un grand nombre, leur rareté les place au rang des objets *précieux*.

On sent aisément; d'après ce que j'ai dit jusqu'ici, que lorsqu'on demande à un Peintre, si le tableau qu'il a promis est *achevé*, l'on donne à ce mot un sens qui n'a pas de rapport à l'Art en particulier & qui appartient à la Langue générale.

Il est injuste sans doute d'exiger & d'attendre des jeunes Artistes des ouvrages *achevés*, en prenant ce mot dans le sens relatif à l'Art; mais on a droit sur-tout dans les Écoles, de les exhorter à prendre l'habitude d'*achever* les ouvrages qu'ils commencent.

Rien de plus ordinaire que de voir faire des esquisses & ébaucher des compositions. Rien de plus rare que de voir *achever* ces entreprises. S'accoutumer à finir est cependant un moyen d'exécuter enfin des ouvrages qui méritent le nom d'*achevé*.

Quant au *terminé* & au *précieux*, souvent une patience froide & le temps y conduisent ; mais en finissant trop de cette manière, on est loin d'offrir des ouvrages *achevés*.

Toute manière de peindre est généralement bonne, ce principe est prouvé par les beaux ouvrages exécutés par tous les différens moyens de l'Art. Cependant, on doit en effet préférer celle qui convient le mieux à l'ouvrage qu'on entreprend.

Peignez donc d'une manière *large*, par masses & à grands effets, les ouvrages qui occupent un vaste espace, ceux qui sont destinés à être regardés de loin & dans un point de vue fort élevé. Si vous allez en Italie, vous observerez que les plus célèbres Maîtres, en exécutant ainsi les grands ouvrages ont fait des ouvrages *achevés*.

Carez les tableaux qui doivent être exposés sous la vue, sur-tout s'ils représentent des objets aimables qu'on se plaît dans la nature à voir de près, & que l'œil, pour ainsi dire, caresse en les regardant ; tels sont les charmes détaillés de la beauté, les formes & le coloris des fleurs. Celui qui s'occupera de vos imitations exigera de votre pinceau une partie du plaisir qui le fixe sur ces objets, lorsque la nature les lui présente. Il voudra que l'image que vous en faites, les rappelle à son imagination avec tous leurs charmes. Vous ne remarquerez peut-être que trop d'ailleurs que le *précieux* est un moyen presque sûr d'attacher ceux qui ont peu de connoissance de la Peinture ; mais, à cet égard, pensez aussi qu'il est contraire au véritable intérêt de l'Art de se prêter aux desirs de l'ignorance. Ce sont les suffrages des hommes instruits & de la classe la plus intelligente, qui vous assureront une réputation durable, & c'est en sachant terminer & cependant n'être précieux qu'à propos & avec une juste mesure, que vous atteindrez la perfection.

ACTION, (subst. fém.) On dit : Cette figure a de l'*action*.

Cette phrase signifie qu'une figure dessinée, peinte ou sculptée paroît agir.

On dit aussi d'un Comédien : Cet Acteur a de l'*action*, est sans *action*. Le Comédien est regardé comme figure du tableau que le Théâtre présente aux Spectateurs.

On dit encore qu'une figure a du *mouvement*, & l'on pense communément que dans cette manière de s'exprimer, *mouvement* & *action*, sont à-peu-près synonymes ; mais il n'est point de véritables synonymes, & je crois que dans le langage de la Peinture, on peut distinguer l'*action* du

Beaux-Arts. Tome I.

mouvement, j'ajouterai qu'il est aussi des passions qui ne produisent ni *action* ni *mouvement*, & qui ont une *expression* très-caractérisée. Telles sont l'abattement, la volupté, la mélancolie, dont les *expressions*, la plupart *passives*, arrêtent le *mouvement* & suspendent l'*action*, plutôt qu'elles ne font agir & mouvoir ceux qui en sont affectés.

D'une autre part, considérez des hommes qui marchent avec vitesse, qui rament avec force, qui arrachent un arbre, qui tirent un poids considérable ; ces figures ont de l'*action*, du *mouvement*, & ne sont affectés d'aucune de ces impressions de l'ame qu'on nomme *passions*, auxquelles le mot d'*expression* est principalement consacré.

L'*action* peut n'exiger du *mouvement* que de quelques parties, sans que la figure se déplace ; le *mouvement* donne une idée plus générale de déplacement, & l'*expression* des grandes passions veut que toutes les parties du corps participent de l'affectation qui occupe & détermine l'ame, soit que la figure agisse ou n'agisse pas.

Quelques exemples donneront une idée plus sensible de ce que je viens de désigner. Salomon est représenté assis sur son trône : il a avancé un bras pour ordonner de partager en deux un enfant que l'on tient devant lui ; je suppose que le visage du Prince soit entièrement caché : son geste seul peut autoriser à dire que cette figure a beaucoup d'*action*. Il ne me paroît pas aussi juste de dire qu'elle a du *mouvement*, puisqu'un seul geste produit en elle ce que j'appelle *action*.

Une femme court se jeter entre deux combattans : toutes les parties de son corps paroissent concourir à la précipitation de sa course ; elles sont représentées dans les positions qui leur sont nécessaires, qu'elles doivent occuper pour s'entraider & pour favoriser l'intention de cette femme ; on croit enfin la voir changer de place. L'on dira : cette figure a beaucoup de *mouvement*, & je crois que le mot *action* ne conviendrait pas autant à cette figure.

Ces deux exemples feront entendre les nuances peut-être un peu délicates que je pense qu'on peut admettre dans le sens des mots *action*, *mouvement* & *expression*, appliqués à la Peinture.

L'*action*, ainsi que le *mouvement*, demande une grande connoissance de l'Anatomie. Le *mouvement* en exige sur l'équilibre & la *pondération*, parce que la juste imitation des apparences extérieures des membres, des os & des muscles dans l'*action*, & celle de la distribution du poids des différentes parties dans le *mouvement* peuvent conduire seules l'Artiste à son but. Quant à l'*expression*, qui est accompagnée d'*action* & de *mouvement*, il faut joindre aux sciences positives que je viens de désigner, une science plus profonde que j'oserais appeler l'anatomie de l'ame & du cœur, & l'étude des effets que produit la rupture de leur équilibre moral,

Il faut encore que l'Artiste se trouve susceptible d'avoir par lui-même une idée juste & forte de l'*action* & des mouvemens des passions : il faut enfin que la force & la flexibilité de l'imagination lui fasse éprouver, en représentant leurs effets, une impression sympathique, par laquelle il sente la mesure de ce qu'il transmettra d'action & de mouvemens passionnés à ses figures, & de ce que les figures qu'il peint en doivent transmettre à leur tour à ceux qui y fixeront leurs regards. Mystère inexplicable, qui distingue absolument les Arts libéraux des Sciences & des Arts mécaniques !

Le Peintre, Dessinateur, Coloriste, instruit profondément de l'anatomie & de la pondération, mais dont l'ame est froide, représentera avec correction un homme dans le mouvement que doit occasionner une passion ; mais cet homme paraîtra exécuter ce mouvement comme quelqu'un à qui on le prescrirait & sans qu'il l'eût senti lui-même. La figure peinte ne peut être animée ; si l'homme qui la peint ne l'est pas.

Je reviens à l'objet de cet article pour observer que dans un tableau, composé de plusieurs figures qui ont de l'*action*, leur relation mutuelle ajoute à l'effet & à l'*action* générale ; & c'est alors qu'on dit : Il y a beaucoup de mouvement dans cette composition.

Pour vous, jeunes Artistes, connoissez de bonne heure & n'oubliez pas que l'homme, à moins qu'il ne soit dans la stupidité ou dans l'apathie, n'est jamais, sur-tout pour le Peintre, sans action, sans mouvement ou sans passion. Si la passion est concentrée, elle demande plus de finesse, d'esprit & de sentiment. Presque toutes les passions très-nobles sont de ce genre : aussi leurs *actions* & leurs mouvemens doivent avoir une mesure, infiniment juste, & ils sont susceptibles par-là de cette beauté que nous admirons dans les ouvrages parfaits de l'Antiquité.

Les impressions brusques, qui, venant de dehors & agissant, pour ainsi dire, de la première main, sur les sens, n'ont pas été modifiées & réfléchies par l'ame, sont, en quelque sorte, matérielles. Celles qui, reçues plus directement par l'ame, produisent ensuite leur effet extérieur par une sorte de *reflexion*, si l'ame est distinguée, sont moins grossières & ont une teinte de sa perfection. Ce n'est pas dans l'extrême jeunesse que ces idées, qui tendent au sublime, peuvent être parfaitement comprises ; mais la jeunesse, douée du Génie qui est nécessaire aux Arts, peut les entrevoir, par anticipation. Elle peut au moins, dès qu'on les indique, les sentir & en conserver une première idée.

A D

ADOUICIR, (verb. act.) Le terme dont il s'agit ici tient, sans doute, sa première acception du sens du toucher, ou de celui du goût.

On *adoucit* ce qui est rude, ou ce qui est âpre. C'est ainsi que, par des applications figurées, nous transportons à nos différens sens ce qui appartient particulièrement à chacun d'eux.

Après avoir créé, par exemple, le mot *adoucir*, pour le toucher, on l'aura appliqué au goût, qui est passivement une sorte de toucher. On aura hasardé ensuite, par approximation d'idées, d'employer le mot *adoucir*, relativement aux sons ; enfin, de l'adapter aux modifications dont les couleurs sont susceptibles, & quoique ces acceptions soient de nature à être appelées *figurées*, elles tiennent toujours cependant à la nature du toucher ; sens unique, que modifient les différens organes du tact, de la vue, de l'ouïe, du goût & de l'odorat.

Mais on a étendu bien davantage le sens figuré du mot *adoucir*, en disant : *adoucir le style*, *adoucir l'expression* ; enfin, l'on a passé jusqu'à dire, à l'occasion des qualités morales : *adoucir le caractère*, les passions, la colère & la fureur.

Pour ramener le sens de ce mot à l'Art de la Peinture, on *adoucit* les couleurs de deux manières, ou en affaiblissant leur *éclat*, leur *valeur*, ou en les accordant entr'elles d'une manière intelligente & fine qui produise à l'œil l'effet le plus harmonieux. Les moyens de l'Art, pour parvenir à ce but, sont des *liaisons de tons*, des *passages*, des *couleurs rompues*, & des *dégradations de nuances insensibles* ; ainsi que le choix même des couleurs qu'on approche les unes des autres.

C'est à l'occasion de ce dernier soin, nécessaire pour certaines couleurs que s'est introduite dans le langage de l'Art, l'expression de *couleurs amies*. Il n'en est point qui soient absolument ennemies les unes des autres ; mais il est aisé de se convaincre que quelques-unes ont entr'elles des rapports plus ou moins favorables. Il y en a, par cette raison, dont l'effet blesse l'œil, lorsqu'elles se touchent, ou se trouvent trop voisines. La Nature fait cependant accorder tout son système coloré, sans exception, dans quelques combinaisons & dans quelques rapprochemens que se trouvent les objets. Ses moyens puissans & universels sont l'interposition de l'air & la parfaite harmonie du clair-obscur, dans laquelle entrent les reflets qui les rompent & les rejaillissemens de la lumière qui les accordent.

C'est donc par l'emploi de ces moyens & en s'en servant avec un artifice raisonné que le Peintre sauve les dissonances dans son harmonie, comme on le fait dans la Musique par des préparations indispensables.

Les dissonances pittoresques, ainsi que les dissonances musicales concourent souvent à rendre l'effet plus énergique, lorsqu'elles sont employées à propos & qu'on n'en abuse pas. Il faut sur-tout qu'elles ne soient ni tranchantes, ni brusques.

Cette comparaison, au reste, ne doit pas être prise à la rigueur, & il en est ainsi de presque toutes celles qu'on emprunte d'un Art, pour les appliquer à un autre; car s'il y a des approximations & des ressemblances sensibles à plusieurs égards entr'eux, & plus encore entre certaines de leurs parties, ils ont aussi des différences qui s'opposent à la justesse des comparaisons, & l'abus qu'on fait aujourd'hui, plus fréquemment que jamais, de ces rapprochemens, grace à l'ignorance de ceux qui les emploient, ou à la prétention trop générale de parler de tout & de tout connoître, contribue à jeter de l'obscurité, de la confusion dans les idées, dans les jugemens & à répandre le mauvais goût dans l'élocution.

Les sens, ainsi que les Beaux-Arts, ont sans doute entre eux, comme je l'ai dit, des rapports apparens & généraux. L'imagination s'efforce de les rendre plus réels pour multiplier les jouissances dont elle est toujours avide: mais la Nature a posé des limites. On pourroit bien se permettre de dire que l'œil écoute, que l'oreille voit, parce qu'effectivement ce qu'on entend peint, en quelque sorte, les objets à l'imagination, & qu'en voyant avec sagacité, on entend, pour ainsi dire, les discours qui cependant ne frappent pas notre oreille; mais les propriétés de la vue ne peuvent passer tellement au sens de l'ouïe, que l'une se substitue entièrement à l'autre. Il ne faudroit pas oublier que c'est toujours figurément que l'on conçoit ces substitutions, & c'est cependant ce que l'on perd de vue, par le trop grand usage des termes figurés & l'abus que l'esprit sans justesse en fait souvent.

Si l'on vouloit rendre une langue parfaitement conforme à la raison & à la nature des choses, la réforme seroit d'autant plus difficile que cette langue auroit été plus maniée par les Orateurs & les Poètes. Il est rare, il est impossible même qu'ils aient la connoissance, non-seulement approfondie, mais exacte de tout ce dont ils parlent, il leur semble nécessaire de parler de tout, & il est très-commun qu'ils usent de ce droit comme les Poètes, dont Horace désigne la hardiesse.

Je reviens, pour la dernière fois, au mot *adoucir*, comme terme de Peinture, & pour ne pas m'écarter davantage, je m'adresse à ceux qui exercent cet Art.

Vous avez, d'après ce que j'ai dit, deux manières d'*adoucir* vos tons & vos nuances: l'une est de diminuer leur éclat; l'autre de les accorder dans leur vigueur avec beaucoup d'art.

Le premier moyen peut vous conduire à altérer la force & la vérité de la couleur de chaque objet; alors vous affaiblirez plutôt que vous n'adouciez votre coloris.

Si vous choisissez l'autre moyen, en vous attachant à accorder ensemble les couleurs & les tons

dans leur plus grande valeur, vous approcherez du système de la Nature & de la perfection de l'Art, relativement à la couleur.

Je me borne à ces explications, parce que les mots *Accord*, *Clair-obscur*, *Harmonie*, & quelques autres, donneront occasion de développer les différentes idées qui ont rapport au mot dont traite cet article.

Je ne parle pas d'*adoucir* l'expression. Dans la Peinture, toute expression exagérée ou affaiblie, est blâmable.

A F

AFFOIBLIR, (verb. act.) Une partie des termes qui forment le langage d'un Art, se rapportent ou aux perfections ou aux défauts dont il est susceptible.

Ce que j'ai dit dans l'article *adoucir* est relatif à une beauté de l'Art de la Peinture, qui est l'harmonie & au plaisir du sens de la vue, qui en est l'effet. Ce que je vais dire, à l'occasion du mot *affaiblir*, se rapportera à une imperfection.

En effet, c'est ordinairement lorsqu'un Artiste cherche l'accord ou l'harmonie aux dépens de la vigueur, qu'il *affaiblit* le coloris, comme en cherchant l'agrément aux dépens de la sévérité du trait; il *affaiblit* quelquefois la correction des contours, & en sacrifiant l'expression au désir de trouver la grace, il *affaiblit* le caractère.

L'*affaiblissement* des couleurs qui aide assez ordinairement les Coloristes médiocres, à obtenir une harmonie que j'appellerai *moyenne* ou *foible*, n'est que trop commun dans quelques Écoles, dont cette foiblesse de coloris paroît être le défaut distinctif, & en quelque façon, national.

L'on ne peut en donner de raison absolument satisfaisante. Peut-être ce penchant à une harmonie foible & souvent grise, est-il la suite de quelque qualité physique des organes ou du climat. Elle peut avoir pour origine certains effets d'une lumière souvent voilée, qui s'offrent plus habituellement aux regards, ou certaines modifications dans les organes de la vue, qui peuvent être plus générales dans un pays que dans un autre. Au reste, si la cause est encore incertaine, l'effet n'en est pas moins constaté, & l'École Française y paroît soumise.

Le Ciel des bords de la Seine, où cette École est résidente, se montre souvent peu serein, à cause des humidités & des brouillards fréquens. Les hommes & les femmes y sont plutôt pâles que sanguins & colorés. Les fabriques ont une couleur peu variée, généralement grise ou blanchâtre, à cause du grand usage qu'on fait du plâtre, l'on s'aperçoit, d'un autre côté, que le plus grand nombre des Peintres François, qui habitent la Capitale, ont un coloris dans lequel les teintes grises ou farineuses dominent sensible-

ment, & dont le blanc rend les lumières blafardes. Ce pourroit être par ces causes que leur diapason (si l'on peut s'exprimer ainsi) est foible, souvent sourd & peu brillant. Mais, en général, la facilité que l'Artiste médiocre trouve dans l'*affoiblissement* des couleurs rompues, pour parvenir à une harmonie douce, la difficulté de soutenir l'accord de toutes les parties, en portant les tons locaux d'un tableau, le plus près possible de ceux de la Nature éclairée par une belle lumière, (sur-tout si l'on commence par monter les ciels & les plans éloignés) sont des raisons qui peuvent entraîner dans toutes les Écoles à *affoiblir* le coloris.

Mais comment nos Peintres distingués ne résistent-ils pas à cet *affoiblissement*, dans lequel ils ne tombent souvent qu'après avoir (dans le cours des études qu'ils ont faites en Italie) donné des preuves que l'harmonie vigoureuse n'est pas au-dessus de la portée de leurs organes & de leur intelligence ?

Il faut donc penser que des causes physiques établissent sur eux un ascendant presque irrésistible.

Au reste, le sens défavorable du mot *affoiblir* devient plus sensible encore, lorsqu'on l'applique à quelques autres parties principales ; car le complément de l'Art consiste, non pas dans une imitation énermée, mais dans la représentation, la plus semblable qu'il est possible, de la Nature dans toute son énergie.

Il est donc à propos de dire aux jeunes Artistes : Craignez, si vous vous sentez entraînés à *affoiblir* des tons fiers, pour courir après une harmonie douce, que ce ne soit une instigation du mauvais génie qui fait tomber un si grand nombre de vos Confrères dans un coloris foible, & qui leur inspire si souvent des expressions éternuées.

On parvient sans doute, en *affoiblissant*, à ne point blesser des yeux malades ou délicats ; mais c'est pour les organes qui ont toute leur vigueur que vous devez peindre. Il ne seroit plus d'énergie dans les Arts, si l'on se soumettoit, en les pratiquant, aux altérations que les grandes Sociétés, font éprouver à l'organisation, ainsi qu'aux âmes de ceux qui les composent.

Préservez-vous donc de cet écueil, contre lequel, au retour de Rome, vous perdrez peut-être tout ce que vous aurez acquis de richesses pittoresques.

S'il étoit démontré que cet *affoiblissement* de coloris où tombe la plupart de nos Peintres, provient inévitablement de causes physiques prédominantes, il n'y auroit plus de conseils à donner à ce sujet ; mais Jouvenet, La Pousse, Le Brun sont restés coloristes en habitant le pays où vous êtes destinés à vous fixer.

Rappelez-vous tous les jours, en prenant votre

palette, & en la garnissant de couleurs, que la trop grande *rupture*, ou la *fatigue* que vous leur donneriez, les dénatureroit, comme la Société, trop activement dévouée, fait perdre aux hommes qui s'y livrent, leur caractère.

Pour éviter le premier inconvénient, qui vous regarde particulièrement, montez autant qu'il est possible & avec hardiesse votre accord, en commençant par vos fonds, par vos ciels, & leur donnant beaucoup de vigueur.

N'allez pas prévoir & craindre les difficultés d'arriver aux premiers plans : elles sont inévitables ; mais on les peut surmonter. Vous aurez, sans doute, à chercher pour trouver des tons propres à soutenir de plus en plus cette vigueur juiques aux premières figures de votre tableau ; mais vos efforts ne seront pas infructueux, s'ils sont obstinés, & si vous appelez à votre secours le Giorgion, Titien, Véronèse, comme les anciens Chevaliers invoquoient les plus célèbres Paladins, pour s'encourager dans les aventures difficiles.

Si vous devez vous garder de chercher l'harmonie en *affoiblissant* les tons, vous devez éviter, (je le répète) avec non moins de soin, d'*affoiblir* les autres parties constitutives de votre Art.

Car si vous altérez ou *affoiblissez* l'expression, sous prétexte de donner à vos figures plus de grace ; vous ferez ce que l'on pratique inhumainement en Italie, lorsqu'on ôte à la voix des Chanteurs leur énergie naturelle pour la rendre plus flexible.

A G

AGRÉABLE, (adj.) La Peinture produit des ouvrages qu'on nomme *agréables*. Les sujets qui, par leur nature, sont susceptibles de présenter des objets, des actions, des sites, &c. que nous avons généralement du plaisir à voir ou à nous rappeler, donnent lieu à ces tableaux, lorsque l'Artiste saisit leur caractère.

On ne peut dire que l'*agréable* soit un genre, principalement dans l'Art de peindre, parce que des tableaux de tous les genres peuvent avoir ce caractère. Un tableau qui représente Adam & Eve, tels que les peint Milton, dans les beaux vergers d'Éden, seroit un tableau *agréable* du genre de l'*Histoire*. Des scènes tirées du Roman de Daphnis & Chloé seroient des Pastorales agréables : enfin, des fleurs & les portraits d'une jeune fille, d'une femme aimable, d'un bel enfant, sont des tableaux différens par le genre, mais semblables par le caractère *agréable* que leur auroient donné Van-Huysem & Rosa-Alba. Souvent une composition rassemble des parties *agréables*, qui contrastent avec d'autres d'un caractère différent. Le mérite des ouvrages *agréables* de tous

Les Arts est d'offrir des agrémens vrais, qui n'aient rien d'affecté, & s'il se peut, une moralité douce, aimable qui plaise en instruisant.

Le mot *agréable*, dont il est si essentiel dans les Arts de bien connoître le véritable sens, malheureusement n'en a pas un bien-précis dans le langage ordinaire ; car ce qui est très-*agréable* pour un homme, l'est souvent beaucoup moins, ou ne l'est point du tout pour un autre.

Il résulte de-là une indécision assez grande, pour que l'on ne s'entende pas clairement ; cependant, comme il est indispensable aux hommes de paroître au moins se comprendre, & que le mot dont il s'agit est d'un usage fréquent, il s'est formé une idée vague, dont on se contente, idée qui est d'autant moins profitable à la Peinture & aux autres Arts, qu'elle est susceptible d'une infinité de modifications arbitraires, mais sur laquelle, par cette raison, chacun des hommes qui ne se trouvent pas d'accord entr'eux, se réserve le droit de réclamer, selon qu'elle blesse plus ou moins son sentiment personnel.

Les idées que nous avons le plus généralement aujourd'hui, à l'occasion du mot *agréable*, deviennent de plus en plus vagues, parce que nous éloignons de plus en plus de la nature, & que les progressions de la civilisation, qui a ses inconvéniens, comme ses avantages, les rendent souvent trop personnelles, ou trop sujettes à des conventions. Ces idées deviennent donc le jouet des préjugés, des affections momentanées, des caprices du luxe, des abandons de la mollesse ; enfin, de toutes les altérations qu'éprouvent les mœurs & le goût.

En effet, ce qu'on désigne le plus ordinairement par *agréable* dans nos Arts & dans nos Sociétés, n'est guère relatif aujourd'hui qu'à des objets de délassement, de fantaisie, à des formes de caprice, à des expressions, à des tours affectés, dont le caractère tient toujours plus au maniéré qu'au simple & au noble.

Dans la Peinture sur-tout, on nomme fréquemment *agréables* des *tours de figures*, qui ne flattent les regards que d'après les mœurs ou les goûts dominans.

Mais si les mœurs sont relâchées, si le goût est altéré, les objets *agréables* ne passeront pour tels que relativement à des recherches d'esprit & de volupté, & ces objets s'éloigneront de la nature qui est la source & le modèle des véritables agrémens. Alors l'Artiste faible & qui réfléchit peu, se persuadera que le seul moyen de rendre ses ouvrages *agréables*, est de se conformer au goût, je veux dire, aux conventions de son temps. S'il peint donc Vénus, au lieu de la représenter céleste ou du moins animée par ce sentiment naturel, primitif, dont l'expression est la simplicité, la vérité, l'abandonnement naïf au vœu de la nature, il la pein-

dra manière, artificieuse, occupée du projet de plaire, bien plus que du sentiment d'aimer. Il copiera la femme galante d'un rang distingué ou celle d'un ordre inférieur, & sur-tout les minauderies qu'on voit trop souvent applaudir sur la scène ; car les idées d'agrément, lorsque les mœurs & le goût s'altèrent, se prennent dans les deux classes de la Société qui s'éloignent généralement le plus du naturel, la Cour & le Théâtre.

En effet, on peut remarquer, par exemple, relativement au Théâtre, que parmi les Nations chez lesquelles l'altération du goût se fait sentir, au lieu que les Comédiens devroient se modérer sur les Spectateurs, en imitant non-seulement les passions, mais les attitudes, les gestes, les mouvemens de l'homme, l'homme apprend du Comédien à exprimer, à sentir, à se composer un maintien, à se parer, à donner enfin de l'agrément à son action & à sa figure. On imite ceux qui devroient n'être que des imitateurs ; on emprunte leur ton, leurs airs, leurs inflexions, leur contenance, leur manière de se vêtir, & les Artistes, trompés par des applaudissemens qu'ils voient prodiguer souvent à l'exagération & à l'affectation, dirigent d'après ces idées celles qui sont relatives à leur Art.

Ils regardent donc comme *agréable* ce qu'on appelle ainsi & ressemblent aux médiocres Peintres, qui copient le mannequin, croyant mieux faire que de copier la nature.

Artistes, qui vous sentez entraîner à donner plus d'agrément que d'énergie à vos ouvrages, recherchez donc & retrouvez au sein de la nature & à l'aide de la méditation, ce qui est véritablement *agréable* dans la nature, que les grandes Sociétés s'efforcent de défigurer ou de repousser loin d'elles.

Éloignez les idées d'affectation & de recherche en conservant vous-même une *agréable* simplicité dans vos mœurs, de la franchise sans dureté dans votre ame ; enfin, ce caractère qui vous porte à plaire par les moyens de votre Art.

Consacrez-vous à un travail raisonné & suivi, seul moyen de vous éclairer sur les vrais principes, comme sur les véritables agrémens. Appréciez dans le calme de l'atelier, ces erreurs sociales, ces extravagances des modes qui changent les formes mêmes des corps & qui dénaturent leurs mouvemens, sans les rendre *agréables*. Nourrissez-vous de ces ouvrages dont la réputation consacrée réclame, sans cesse, contre le faux goût, qui ne sont point ce qu'on appelle *agréables*, mais sublimes, & si vous êtes enfin bien convaincus qu'on ne trouve jamais les véritables agrémens dans l'artifice, vous chercherez les perfections propres à votre Art, dans la nature, & vous aurez du plaisir à voir l'homme tel qu'il est, & la campagne sans parure étrangère.

Pour cette classe distinguée, à laquelle on

devroit être autorisé de demander secours contre les atteintes des faux goûts & des faux agréments, souhaitons qu'au moins elle continue de désigner avec un souris ironique & par le nom d'*agréables* les hommes en qui elle reconnoît les ridicules affectations dont j'ai parlé, & que ceux qu'on distingue par les titres de nobles, d'élevés, de grands, évitent qu'enfin le sens de ces mots ne prenne une teinte moins imposante; car il faut observer que le sens des mots, chez une Nation mobile, est variable comme elle; enforte que les titres même les plus respectables, s'ils ne sont respectés par ceux qui les portent, peuvent devenir des noms de dérision; & qui fait si le mépris même n'auroit pas la hardiesse de les profaner?

A I

AIR, (subst. masc.) *L'air*, dont l'idée commune est celle d'un élément invisible, se rend cependant sensible aux regards des Artistes-Peintres, comme il le devient aux savans Physiciens par les observations & par les expériences auxquelles ils le soumettent.

Cet élément, qui n'offre rien à ceux qui ignorent tout, produit sur l'apparence des corps, les effets les plus marqués & les plus intéressans pour l'Artiste qui veut imiter exactement cette apparence.

En effet, diminuer par son interposition les dimensions des corps, relativement à la distance où ils sont de l'œil du spectateur, voilà l'effet visible de *l'air*: adoucir la teinte des objets, joindre à leurs couleurs propres, des nuances qui lui appartiennent, rendre enfin les formes plus ou moins caractérisées, plus ou moins indéfinies; voilà, en général, ce que font à nos regards, & plus sensiblement à ceux du Peintre, des atomes que nous appelons *invisibles*.

Comment imiter ces effets aériens sur une surface unie? Comment peindre une substance qui, n'ayant ni forme, ni couleur apparente, mêle cependant un léger azur à toutes les teintes de la Nature? Ce ne peut être qu'avec le secours de l'artifice.

L'Artiste ne peut donc pas, à cet égard, opérer comme il fait relativement aux contours & aux formes qu'il représente réellement, tels qu'ils s'offrent dans leur apparence visible. Sa seule ressource est de rappeler à l'esprit de ceux qui voient ses tableaux, les effets de *l'air*, de manière que l'imagination croie qu'il circule entre les objets dont ce qu'on appelle *platte Peinture*, présente les images.

Pour cela, le Peintre doit distinguer & considérer avec une attention réfléchie, ce que produisent sur les objets réels, en raison des distances,

La vaguesse de *l'air*,

Sa légèreté,

Sa transparence;

enfin, cette nuance éthérée dont j'ai parlé, nuance qui modifie toutes les couleurs & l'éclat même de la lumière.

Reprenons par ordre ces qualités de *l'air*, qui intéressent particulièrement le Peintre.

La *vaguesse* & l'ondulation continuelle des globules imperceptibles de *l'air*, produisent dans les contours ou dans le trait des objets, cette douceur & ces interruptions agréables qui nous font regarder, comme dures, lourdes & découpées les imitations dans lesquelles ces effets ne sont pas retracés ou indiqués.

C'est donc pour imiter les effets de *l'air*, & en même temps les accidens de la lumière, que le Dessinateur & le Peintre ont l'art de rendre leur trait quelquefois fin, léger & presque imperceptible; quelquefois plus marqué, quelquefois enfin prononcé fortement; & c'est ce dont il me semble qu'on ne rend pas compte autant qu'il le faudroit à ceux qui commencent à s'exercer au dessin.

Cependant il est essentiel de prévenir, dans ces jeunes Artistes, les imitations machinales. Elles ne sont que trop communes, & il est indispensable de leur apprendre à distinguer & de leur faire bien comprendre les rapports qui existent entre les moyens de l'Art & les effets de la Nature.

L'usage est de dire à l'Elève qu'on instruit :
 » Lorique vous dessinez, tracez légèrement vos
 » contours, interrompez-les; faites-les sentir
 » d'une manière plus marquée de temps en temps,
 » en appuyant le crayon; prononcez les touches.
 » C'est ainsi que vous donnerez à votre trait de
 » la grace, du goût & de l'expression. »

Mais ne faudroit-il pas lui dire aussi : » Observez le contour de ce modèle exposé à vos yeux, & remarquez que le trait échappe à vos regards dans une infinité d'endroits; qu'il est sensible dans plusieurs autres; qu'enfin, dans certains plans, dans certaines courbures, il est très-prononcé. Lorsqu'il échappe à vos yeux, c'est que les derniers plans visibles de la surface que vous observez, s'inclinent insensiblement pour disparaître à vos regards, & qu'étant éclairés d'une lumière douce qui glisse sur eux, ils se confondent avec le fond sur lequel ils se trouvent, & qu'ils échappent de manière que l'œil les perd & ne les aperçoit réellement plus. L'ondulation de *l'air*, indépendamment de son interposition, contribue encore à vous dérober les extrémités indéfinies du trait. Vous paroît-il plus prononcé, plus distinct? c'est que la teinte du fond, sur lequel l'objet que vous observez s'offre à vos regards, se trouve plus claire. Ainsi vous devez considérer & retenir que c'est par l'opposition claire ou obscure des objets avec leur fond que se distinguant ces objets & leurs contours. Enfin, ces parties du contour, qui, fortement articulées, vous invitent à

» appuyer le crayon & à décider la touche, ce sont les privations de lumière qu'éprouvent dans leurs courbures, certaines sinuosités du trait qui les dérobent plus ou moins à la direction des rayons du jour.

» Dans le corps humain, soumis à vos observations & à votre étude, les articulations, les emboitemens des membres, les gonflemens des muscles dans différentes directions & différens mouvemens occasionnent les privations de lumière qui décident fortement le trait; on exprime ces accidens par des touches, & comme les mouvemens des articulations & des muscles sont beaucoup plus apparens dans les corps vigoureux, ou dans les actions violentes, les touches fortes & énergiques plus autorisées, sont partie de l'expression: mais il faut qu'elles soient placées & appuyées avec justesse.

» Voilà ce qui demande, de la part du Dessinateur & du Peintre, la plus grande étude & la plus sévère attention; sans cela, non-seulement la touche ne produit pas l'effet qui doit en résulter, mais elle n'est le plus souvent qu'une sorte d'affectation arbitraire & de manière, qui n'ont presque point de rapport à la nature. «

La touche, bien sentie, est donc un des moyens de donner l'idée du mouvement d'une figure, & d'y faire appercevoir & deviner le jeu des passions. Par une suite de cette explication, la touche arbitraire, qu'on regarde si souvent mal-à-propos comme un signe distinctif de goût, n'est qu'une manière & un moyen qui n'exprime rien.

Venons à cette transparence de l'air, qui permet de voir les objets, en les couvrant cependant d'un léger voile & en modifiant seulement leurs apparences.

L'interposition plus ou moins considérable de l'air prive les couleurs d'une partie de leur éclat, dont la vivacité blesseroit souvent l'organe de la vue, s'il n'étoit adouci.

C'est cet effet de l'air, (l'un des plus difficiles à rendre avec justesse,) qui décide cependant de la plus ou moins grande vérité de l'apparence des objets, relativement au plan qu'ils occupent.

L'Artiste, qui a l'ambition d'être appelé Coloriste, sacrifie souvent l'effet nécessaire de l'interposition de l'air, qui lui impose la loi de rompre ses couleurs, & il préfère alors un faux éclat à la vérité.

Un autre, plus touché de la douceur que les couleurs peuvent emprunter de l'interposition de l'air, s'occupe tellement à rompre ses tons, à en voiler l'éclat, qu'il tombe dans un coloris foible, dans lequel les couleurs locales ne sont pas désignées précisément. Il manque également, par cette route opposée à la précédente, le but de la Peinture.

L'un, donne à sa couleur le tranchant qu'on

trouve assez souvent dans les Peintures en émail qui sont imparfaites; l'autre, l'espèce de confusion de tons indécis qu'offrent des tableaux en Pastel qui ont été légèrement frottés.

Ces dernières observations regardent particulièrement les objets qui se trouvent sur les premiers plans d'un tableau & qui y sont éclairés des principales lumières; mais les derniers plans & les fonds exigent que le Peintre s'occupe, en les colorant, de désigner l'interposition de l'air, plus sensible dans l'éloignement. Il me reste à parler de cette nuance légèrement azurée, qui provient aussi de l'interposition de l'élément invisible.

Cette nuance, tantôt plus forte, tantôt moins colorée, s'observe dans les lointains, & y domine, dans plusieurs momens sur la couleur des montagnes; effet, qui est quelquefois extrêmement sensible dans la nature, & que quelques Paysagistes ont exagéré.

On ne peut entrer dans les détails d'effets que produisent les vapeurs habituelles, ou ces légers brouillards qui modifient l'air & qui lui donnent une couleur plus ou moins sensible.

Ce que les Artistes doivent, à cet égard, observer sur la nature, ce sont les effets qui se présentent le plus souvent les mêmes dans certaines heures du jour, dans certaines saisons, & qui, relativement aux aspects du soleil, rendent les couleurs des lointains plus ou moins azurées.

Mais l'Artiste doit cependant éviter de représenter avec trop de fidélité les accidens, lorsque dans la nature ils semblent exagérés; parce que, dans les représentations de la Peinture, les accidens extraordinaires & rares paroissent des mensonges, & que la vraisemblance la plus parfaite est proprement la vérité de la Peinture, ainsi que de tous les Arts d'imitation.

Quelques Maîtres célèbres, tels que Paul Brill, les Breugles, & d'autres encore, ont eu le défaut dont je cherche ici à préserver les Artistes. Au reste, cette observation, sur le vrai invraisemblable, pourroit s'étendre sur presque toutes les parties de la Peinture.

Les effets, trop prononcés, se peuvent comparer aux objets sur lesquels on insiste trop fortement, en parlant ou en écrivant. L'auditeur, ainsi que celui qui lit, ou qui regarde un tableau, se livre d'autant moins à l'illusion, qu'on semble le vouloir contraindre davantage à s'y prêter.

Au reste, il faut observer que quelquefois les nuances trop azurées des fonds de tableaux peints depuis long-temps, se trouvent blesser les yeux & l'accord, parce que les couleurs qu'on a employées ont acquis un ton plus fort, ou que l'outremer, dont se sont servis plusieurs Peintres, a conservé toute sa valeur, tandis que d'autres couleurs ont perdu celle qu'elles avoient. Je parlerai plus particulièrement de ces accidens, qui, funestes aux meilleurs ouvrages, occasion-

nent souvent des jugemens injustes ou des raisonnemens faux; inconvenient particulier à la Peinture, & qu'on ne peut ni prévoir ni prévenir absolument.

J'ajouterai, en revenant au sujet de cet article, qu'un mérite recommandable dans plusieurs Peintres Hollandois, est d'être très-colorés, sans rien faire perdre aux effets dégradés par l'interposition de l'air.

Ostade a représenté souvent, dans un tableau d'une dimension peu considérable, l'intérieur assez vaste d'une habitation, avec un tel artifice, que le spectateur se promène, pour ainsi-dire, dans cet espace, & qu'il en mesure précisément l'étendue par l'air qu'il croit y voir circuler. Rimbrand parvient à une semblable illusion; mais par des moyens plus arbitraires & par un artifice quelquefois trop apparent. Il cherche & trouve, dans des oppositions fortes de lumière & d'ombre, ce qu'Ostade a cherché & trouvé dans les dégradations fines & vraies des tons locaux.

Voici ce qu'on peut adresser aux Artistes, en résumant en peu de mots le fond de cet article : Si l'imitation juste & fine des effets de l'air ne donne pas de la profondeur à votre tableau, en détruisant l'idée d'une superficie plate, pour y substituer celle d'un espace; si l'air, enfin, ne semble pas circuler autour de chaque figure & de chaque objet que vous représentez isolé, vous ne faites qu'appliquer des découpures plus ou moins bien colorées les unes près des autres, & vous n'avez pas l'idée de l'Art que vous pratiquez.

A L

ALLÉGORIE, (subst. masc.) Les Arts libéraux, comme je l'ai dit au commencement de cet Ouvrage, sont des langages. La Peinture parle; mais cette propriété s'accroît par l'allégorie.

L'allégorie est, relativement à la Peinture, un moyen ingénieux qu'emploie l'Artiste pour faire naître & pour communiquer des pensées spirituelles, des idées abstraites, à l'aide de figures symboliques, de personnages tirés des Mythologies, d'êtres imaginaires & d'objets convenus.

Ces figures & ces objets peuvent donc être regardés comme des signes de convention, élémens d'un langage absolument spirituel, qu'on ajoute à celui que parle plus ordinairement la Peinture. Aussi, dans ce qu'on nomme *emblème* & *corps de devises*, sortes de représentations purement allégoriques, il n'est pas rigoureusement nécessaire que les objets qu'on emploie soient parfaitement imités. Ils pourroient l'être très-imparfaitement, sans que, pour cela, le sens allégorique qu'ils renferment fût altéré; ce qui conduit à comprendre la nature des hiéroglyphes.

L'allégorie, ou le mélange des figures symboliques avec les personnages simples & naturels, doit être convenable aux sujets qu'on traite, &

tous n'en sont pas susceptibles. Elle doit être suffisamment autorisée & employée avec réserve. Il faut que ces figures soient faciles à reconnoître; que leur intention se découvre aisément, elles doivent enfin enrichir la composition & ne pas l'embarrasser.

Quant à l'allégorie, qui n'est composée que de figures & d'objets emblématiques, son but le plus ordinaire est la louange ou la satire. Le premier genre est toujours exagéré; le second, toujours condamnable. Je vais revenir à chacune des notions élémentaires que j'ai énoncées pour les développer davantage.

L'allégorie convient principalement aux sujets qu'on nomme *héroïques* ou *fabuleux*, & à ceux qui sont tirés des Mythologies, d'autant que les Fables & les Mythologies, peuvent être regardées comme des allégories, ou ne manquent guère de le devenir.

L'allégorie est donc très-autorisée dans ces sortes de sujets, & elle les enrichit d'idées intellectuelles & abstraites, que les personnages naturels ne peuvent exprimer par leur action.

On doit regarder l'allégorie comme autorisée, lorsque l'Artiste traite un sujet emprunté d'un Poète, qui a lui-même employé ce langage dans son ouvrage.

Je dois faire observer ici, puisque je rapproche la Poésie de la Peinture, que le Poète a relativement à l'allégorie un avantage fort grand sur le Peintre; celui d'exposer ses fictions, de les préparer, de nommer les personnages épisodiques que son imagination adapte au sujet qu'il a choisi, & qu'il doit faire agir.

Un autre avantage non moins grand, est celui de laisser à l'imagination du lecteur le soin & mieux encore le plaisir de les dessiner selon sa fantaisie, de déterminer quelquefois sur une légère indication, leurs attitudes, ou même de modifier à son gré leur action.

Cet avantage est à-peu-près semblable à celui qu'ont les compositeurs de Pantomimes, qui s'en remettent aux spectateurs pour les discours de leurs personnages muets. Ces compositeurs sont assurés que chacun fera les paroles de la manière qui lui convient le mieux.

Le Peintre, au contraire, qui réalise ses personnages allégoriques, & qui leur donne des formes visibles & des attitudes déterminées, ne peut guère se flatter de satisfaire tous ceux qui les verront & qui les examineront avec d'autant plus d'attention & de sévérité, qu'elles sont presque absolument idéales, & que l'Artiste ne peut pas dire, comme lorsqu'il s'agit des figures ordinaires, qu'il les a dessinées, étudiées, colorées d'après la Nature.

J'ai dit, qu'elles étoient presque toutes idéales; mais il en est cependant qu'on ne doit pas regarder absolument comme telles; car celles qui ont rapport à la Fable & à la Mythologie grecque, ont

ont pour modèles convenus les formes sous lesquelles les Anciens les ont représentées dans leurs productions *artielles* qui nous sont parvenues.

Mais, malgré cette autorisation, si la sagesse, représentée par la figure de Minerve, vole pour arrêter un Héros trop impétueux, & que cette figure peinte paroisse lourde & mal-adroite, le spectateur en sera plus choqué, que si la critique ne tomboit que sur un personnage naturel.

En général, ce qui invite à employer l'*allégorie*, & ce qui fait qu'on en abuse souvent, même lorsqu'elle est autorisée, c'est que le langage figuré ou abstrait a des charmes pour l'esprit cultivé & pour l'imagination, sur-tout qui est indulgente sur les vrai-séances. Mais s'il est des hommes doués d'imagination, & des esprits cultivés, combien n'en existe-t-il pas d'ignorans, combien n'y en a-t-il pas qui ont peu, ou qui n'ont point d'imagination? Ceux qui forment ces deux dernières classes, ne voient ordinairement dans les figures qui traversent les airs, par exemple, que des hommes ou des femmes dans une situation contraire à leur nature. Ces spectateurs, très-mal disposés par l'invari-séance, cherchent querelle, si l'on peut parler ainsi, avec une secrète satisfaction, à tout personnage de cette espèce, & les ridicules qu'ils y découvrent, ou qu'ils leur supposent, sont alors les objets dont ils s'occupent & le seul plaisir que leur donne le tableau.

Il est donc bien nécessaire que l'*allégorie* soit employée avec réserve, que les figures qu'on y fait entrer soient faciles à reconnoître, même pour ceux qu'on suppose instruits; que leurs intentions se découvrent aisément & qu'elles n'embarrassent point les compositions; car, en laissant de côté la classe des hommes pour qui l'*allégorie* est un langage peu intelligible & qui manquent d'imagination, on ne peut disconvenir que l'intérêt d'unité est presque toujours altéré par le mélange des figures *allégoriques* avec les figures naturelles. Il arrive même assez souvent que l'homme d'esprit, l'homme instruit s'attache préférablement aux personnages *surnaturels*, soit pour deviner leur langage abstrait, soit à cause du droit qu'a sur l'imagination tout ce qui est extraordinaire & *surnaturel*.

Il paroît résulter de ces observations que la Peinture ne devrait offrir que des objets qu'on puisse comparer avec la nature pour juger du mérite de l'imitation; que par conséquent l'*allégorie* devrait être exclue de l'Art dont je parle: mais cette conséquence seroit trop sévère & ne seroit juste, en effet, qu'autant qu'il n'existeroit pas un nombre d'ouvrages d'imagination, qui ont formé un Monde poétique, & par conséquent *pittoresque*, généralement adopté & convenu.

Cette convention étant établie depuis plusieurs siècles, la seule sévérité que la raison

exige consiste, à ce que je crois, dans les préceptes que j'ai avancés; car s'il est vrai que le succès de l'*allégorie* soit doublement flatteur pour l'homme qui se montre, par ce moyen, instruit & spirituel, si le juste mélange de ce langage intellectuel avec le langage naturel propre à la Peinture est un chef-d'œuvre & une bonne fortune due au génie, on peut dire aussi que rien n'est moins intéressant, & qu'au contraire, rien n'est plus choquant que le mauvais usage qu'on en fait.

Mais si, au lieu d'employer des figures *allégoriques* bien autorisées, bien connues, l'Artiste se donne la liberté d'en créer de nouvelles; alors les difficultés sont presque insurmontables, le succès plus que douteux, le ridicule ou l'obscurité inévitables, & l'on peut dire alors que l'*allégorie*, au lieu d'étendre les bornes de l'Art, & par-là de le perfectionner, contribue à le détériorer.

C'est ce qui arrive de presque toutes les compositions absolument *allégoriques*. On peut justement avancer qu'elles se rapprochent de ce que nous nommons *énigmes*, avec cette différence seulement que le Peintre du tableau *allégorique* le plus difficile à comprendre a pour but d'être entendu, & que l'Auteur de l'*énigme* a le projet de ne l'être pas. Aussi le Peintre a-t-il grand soin, à l'aide d'un portrait, d'un nom, d'une désignation quelconque, de dire le mot, tandis que le Faiseur d'*énigmes* s'efforce de le taire.

L'un & l'autre de ces ouvrages sont un jeu, ou un abus de l'esprit & du talent; mais les tableaux, purement *allégoriques*, ont aussi, pour la plupart, des motifs moins indifférens, que la morale sévère n'approuve pas plus que le bon goût ne peut approuver ces sortes d'ouvrages; car ils sont presque tous inspirés par la flatterie, qui profane les emblèmes nobles des grandes qualités & des vertus, en les prodiguant trop souvent, par intérêt ou par bassesse. Or il faut observer que la flatterie employée dans le discours, s'évanouit avec la parole; mais que la flatterie peinte, sculptée, gravée, même imprimée, s'offrant plus sensiblement sous des traits visibles, blesse d'autant plus qu'elle est toujours exagérée, qu'elle prend un corps qui semble affronter de pied-ferme, si l'on peut parler ainsi, la vérité, & qu'enfin, elle présente publiquement, pendant des siècles, l'exagération, le mensonge & l'avilissement.

Quant aux *allégories* *pittoresques*, inspirées par la méchanceté, elles sont d'autant plus répréhensibles que la satire y est plus outrée & plus audacieuse, en s'y montrant sous des formes animées qui ajoutent aux vices des apparences hideuses.

A M

AMATEUR, (subst. masc.) Le titre d'Ama-

teur est une distinction que les Académies de Peinture accordent à ceux qu'elles s'associent, non en qualité d'Artistes, mais comme attachés aux arts par leur goût ou par leurs connoissances.

Dans la société, ce nom, qui se confond souvent avec celui de connoisseur, se donne ou se prend avec moins de formalité, à-peu-près comme les noms de Comte ou de Marquis qu'on admet aujourd'hui, sans trop regarder quel droit on a de les porter.

Mais lorsque ce terme, destiné à exprimer, en parlant de l'Art de la Peinture, un sentiment vrai & estimable, se multiplie trop par l'effet du dévouement & de la vanité, ne doit-on pas craindre de le voir enfin réduit à ne désigner qu'une prétention & un ridicule?

Les *Amateurs* des Beaux-Arts étoient peut-être trop rares il y a un siècle : ils deviennent aujourd'hui trop communs. Leur nombre ne seroit pas à redouter si ceux qui le forment s'y trouvoient tous appelés par un sincère amour des Arts. Ils sont utiles aux progrès de la Peinture, lorsqu'un heureux penchant les porte à s'en occuper, & surtout lorsqu'ils parviennent à acquérir les connoissances qui sont indispensables pour bien jouir des productions des talens & pour les apprécier judicieusement.

Il existe, sans doute, des *Amateurs* de cette classe; mais il peut s'en former une plus nuisible aux Arts, que la première ne leur est profitable. Celle-ci doit s'accroître à-peu-près dans la même proportion que se multiplient les Marchands de Tableaux, c'est-à-dire, en raison du luxe.

Je crois enfin qu'on sera bientôt autorisé à penser que la trop grande quantité d'*amateurs* sans amour, & de connoisseurs sans connoissances, contribue à la corruption du goût, & nuit aux progrès des Arts, dont les succès l'ont fait naître.

La classe dont je parle est donc du même genre que celle des hommes qu'on appelle *Hommes de goût*, qui jugent les ouvrages de Littérature, sans principes arrêtés & sans connoissances réelles.

Il est bien vrai que ces juges ne décident pas de la destinée des ouvrages sur lesquels ils prononcent; mais ils font le tourment des Gens de Lettres, comme les faux connoisseurs en Peinture font celui des Artistes; & ils leur deviendront d'autant plus pernicioeux, que les Auteurs & les Artistes eux-mêmes seront plus répandus dans la société, qu'ils ne devroient effectivement l'être pour leur avantage.

Cette plus grande liaison entre ceux qui pratiquent les Lettres & les Arts & ceux qui forment ce qu'on appelle parmi nous la société, est-elle un avantage, comme quelques personnes le pensent? C'est une question qui me paroît trop intéresser le destin des Beaux-Arts, pour qu'on ne me pardonne pas de m'y arrêter un moment.

La méditation & l'étude de la nature s'unissent

sans doute au goût naturel pour décider les Artistes à aspirer aux plus grands succès; mais un motif plus général encore, est la satisfaction qu'ils espèrent & qu'ils trouvent en effet à être loués. Ce sentiment est naturel à l'homme & ne peut pas être regardé comme condamnable. Il entraîne l'Artiste à sortir de la solitude de l'atelier pour jouir de l'effet de ses ouvrages. Il lui paroît essentiel de connoître les idées sur lesquelles ses contemporains établissent leur jugement, ainsi que les desirs qu'ils forment.

Et quoique les Artistes ne puissent ignorer que ce jugement est incertain, qu'il est souvent destiné à être infirmé par la postérité; qu'il peut dépendre d'une infinité de circonstances, d'opinions, de préjugés, il craint cependant de s'en trop écarter, & de ne jouir par là qu'en espérance de ses travaux réels: c'est là que commencent les incertitudes & les irrésolutions des Artistes.

Un précepte leur est donné dans les livres didactiques de tous les temps: » Travaillez, leur dit-on, pour la postérité, les seuls ouvrages qui mériteront son aveu, vous donneront l'immortalité. Qu'importe d'être critiqué ou négligé par son siècle, pourvu qu'on suive la Nature & les vrais principes du beau. «

D'un autre côté, de bons esprits ne cessent aussi de leur dire: » Le Public est un miroir fidèle: vous verrez en le consultant, les défauts & les beautés de vos ouvrages. Si vous ne le consultez pas, les préjugés & les pièges de l'amour propre vous égarent. «

On ne cesse de leur répéter encore que dans la société instruite, dans le monde poli, l'esprit & le goût s'épuisent par les discussions, par les contradictions & par la communication des idées.

Du premier de ces principes résulte, avec le dévouement à la solitude, la nécessité de faire sa principale société des hommes qui n'existent plus, je veux dire, des anciens; & de ne travailler que pour ceux qui n'existent pas encore.

Du second, résulte l'obligation de ne pas se soustraire au tribunal du siècle où l'on vit, de se conformer au goût, aux opinions de la société dont on fait partie, de s'y montrer comme Artisan connu de la gloire nationale, de consulter le sentiment de ses contemporains, & tout en jouissant de la récompense de ses travaux, de profiter des lumières qui se répandent & des avantages que produit le mouvement d'une société spirituelle.

Cette opposition de systèmes seroit moins embarrassante, si le plus grand nombre des hommes qui composent la société, avoit des idées claires & quelques principes fondés sur la nature. Il y auroit encore peu d'inconvéniens, si ceux aux jugemens desquels les Artistes attribuent une sorte d'autorité, se dévouoient des préjugés personnels, s'ils ne laissoient paroître que des impressions franches, qu'ils ne donneroient pas pour des

décisions ; si , en voulant autoriser ces impressions par quelques raisonnemens , ils les accompagnent de ce doute modeste , de cette juste réserve qui soumet les productions des Arts en dernier ressort , à ceux dont l'occupation continuelle est de les pratiquer. Mais que trouvent le plus souvent les Artistes égarés dans le tumulte des cercles & dans la société ? Des ames froides , auxquelles les Arts & leurs productions sont au fond très-indifférens , quoiqu'elles paroissent quelquefois s'y intéresser ; des enthousiastes hors de mesure , la plupart comédiens de sentiment , des dissertateurs diffus & vagues , pleins de bonne opinion d'eux-mêmes , qui soutiennent opiniâtrément les sentimens qu'ils ont adoptés , souvent par hazard , ou en les empruntant d'autrui ; des discoureurs plus modérés , mais plus à charge encore , qui , fort instruits de tous les lieux communs des sujets qu'on traite le plus ordinairement dans les conversations , ne connoissent cependant aucun des détails importans qui appartiennent aux Arts ; des hommes enfin , & malheureusement des femmes qui , aux justes droits qu'on leur reconnoît , ajoutent celui de prononcer sur les réputations & sur les talens , objets qu'elles ne croyent pas plus importans que beaucoup d'autres dont elles ont eu de tout tems le droit de décider souverainement.

Ce que les Artistes rencontrent aussi plus souvent qu'autrefois , ce sont des possesseurs de collections qui s'en occupent vivement lorsqu'ils les font admirer , & les oublient dès qu'ils sont seuls avec elles ; semblables en cela à ces époux mal-assortis , qu'on voit affecter en compagnie l'intérêt le plus édifiant , & qui tête-à-tête s'abandonnent à l'ennui qu'ils se causent & à l'indifférence qui les glace.

Mais , après avoir tracé l'esquisse des ridicules peu favorables aux Arts & aux Artistes , il est juste d'observer que ceux-ci contribuent eux-mêmes à les multiplier. Le desir d'anticiper leur réputation , de s'approprier par préférence les occasions d'accroître leur célébrité & les avantages moins nobles qu'ils peuvent tirer de leurs talens , osent dire avec franchise , la cupidité augmentée par le luxe & nourrie par la dissipation & la frivolité , les entraînent à flatter des ridicules qui nuisent à leurs véritables intérêts , en avilissant ou en égarant leurs talens.

C'est donc de l'excès & de la multiplicité des prétentions réciproques , c'est de l'impression que font trop souvent sur les Artistes les noms , les rangs & les richesses , que naissent la plupart des défauts qui altèrent les ames des Artistes & leurs ouvrages.

Ce qui résulte de ces observations , je l'adresserai à tous ceux qui se destinent aux Beaux-Arts , ou qui les pratiquent déjà avec succès.

Si vous n'avez pas un tempérament moral , ferme & robuste , ne faites que voyager quelque-

fois dans la société sans vous y établir ; autrement , refroidis par l'indifférence , tourmentés par le caprice & l'ignorance , enchaînés par les opinions régnantes & par les modes , vous participerez à toutes les erreurs & à toutes les passions de votre siècle. Il vaudroit mieux sans doute , pour vos progrès & pour votre bonheur , que vous vous fussiez voués à une retraite presque absolue ; car la solitude occupée , en portant les hommes à méditer , leur inspire au moins une modération & un calme favorables à leurs succès.

Après m'être peut-être trop étendu sur les abus qui ternissent quelquefois le nom d'*amateur* , nom fait pour être estimé , je dois dire qu'il a existé & qu'il existe sans doute encore des *amateurs* , vraiment dignes de ce titre honorable. On en peut nommer qui , par des observations & des travaux suivis jusqu'à la fin de leur carrière , par des connoissances acquises dans une vie retirée , par un jugement sain , par l'équilibre de l'ame & par le secours de collections faites avec ordre & intelligence , ont joint aux lumières relatives aux Arts , cette érudition historique qui instruit de leur marche , de leurs progrès , & qui leur devient réellement utile. Il en est qui suivront cette route tracée , entr'autres par M^{lle}. Mariette , de Niert , Calviere , Caylus , & plus anciennement par de Piles , Félibien , &c. Il s'en élève qui , dans les loisirs de différens états , dans des rangs distingués , dans les âges des passions , pratiquent véritablement les Arts pour parvenir à les éclairer. Il est des femmes qui parent leurs attraits & leurs graces de talens plus durables que ces avantages passagers. Elles acquièrent & trouvent dans d'aimables occupations un préservatif contre l'ascendant de la dissipation , & se préparent des ressources pour les temps où cette dissipation perd ses charmes & où la fatigue se substitue insensiblement au plaisir qu'on y cherche. Elles joindront à ces avantages l'honneur d'être immortalisées dans les fastes de ces mêmes Arts qu'elles honorent ; surtout , si en se garantissant de la manie de protéger , du danger des préventions & du sentiment de leur juste & naturel ascendant , elles n'abandonnent pas le bonheur plus grand de s'instruire & de jouir des talens qu'elles savent embellir.

Puissent les *Amateurs* de ces classes aimables & bienfaisantes se multiplier pour l'avantage des Beaux-Arts & l'honneur de ma Patrie ! Puissent les autres exagérer assez leurs ridicules prétentions , pour devenir dignes de subir au théâtre la punition que Molière imposa aux précieuses & aux faux savans de son siècle !

Qu'il me soit permis d'adresser encore quelques mots aux jeunes aspirans à ce titre d'*Amateur* , si estimable lorsqu'on le mérite.

Les petites pratiques de la Peinture , d'après lesquelles vous pourriez vous croire connoisseurs & juges des ouvrages de l'Art , ne donnent pas

plus réellement ces qualités, que les petites pratiques de dévotion ne font les hommes vraiment religieux.

Pour connoître l'Art du Dessin & de la Peinture, il est bon cependant d'avoir essayé de dessiner & de peindre, comme pour apprécier plus justement le mérite de la Poésie, il est bon de s'être exercé à faire des vers; mais les connoissances qu'on acquiert par cette voie, n'instruisent le plus souvent que d'une sorte de mécanisme, plus essentiel, il est vrai, dans la Peinture que dans la Poésie, parce que le mécanisme occupe beaucoup plus de place dans la constitution du premier de ces Arts, que dans celle du second.

Mais soyez convaincus qu'on n'est pas fort avancé dans la Peinture pour y avoir fait les premiers pas, c'est-à-dire, pour avoir tenté de peindre quelques essais sous les yeux & avec le secours d'un Artiste. Je m'en rapporte sur cet objet à votre seule conscience, car la petite improbabilité de l'état où je vous envisage, consiste le plus souvent à vous applaudir d'un succès qui vous appartient bien rarement tout entier.

Ce que vous devez regarder comme plus essentiel, c'est de vous instruire sans faste par la lecture bien méditée des bons auteurs qui ont écrit sur la Peinture, surtout de ceux de ces auteurs qui étoient Artistes, tels que Dufresnoy, de Piles, Coypel, Poussin & plus anciennement encore Vazari, Lomozzo, Léonard de Vinci.

Si vous desirez poursuivre cette route, ajoutez à ces premières études un cours d'observations raisonnées, soit d'après les idées dont vous vous ferez nourrir par la lecture, soit par des conférences avec quelques Artistes habiles dans la théorie & doués du talent de rendre clairement leurs conceptions. Ce cours ne peut se faire qu'en voyant & revoyant plusieurs fois les collections qui rassemblent les ouvrages capitaux des grands Maîtres. Arrêtez-vous sur les Écoles célèbres, premièrement sans les mêler, ensuite en les comparant. Appliquez l'examen des plus beaux tableaux tour-à-tour aux principales parties de l'Art; réservez pour les derniers objets d'instruction ce qu'on place le plus souvent mal-à-propos à la tête, je veux dire, l'aptitude à distinguer les Maîtres, par certains signes que reconnoîtront toujours supérieurement à vous ceux qui trafiquent de Peinture : apprenez enfin la différence de mérite qu'ont les grands genres, soutiens honorables de l'Art, sur ceux qui, tout estimables qu'ils sont, n'autoriseroient pas seuls les éloges & les prérogatives qu'on a donnés de tout temps à la Peinture.

Écrivez pour fixer vos idées, mais songez en relisant vos observations, à les examiner & à les discuter aussi sévèrement que vous feriez celles d'un autre.

Si vous reconnoissez enfin que votre penchant n'est qu'un goût passager, une imitation, un desir

de prétention mal-fondée, pensez que, tandis que d'après des notions trop légères, vous differtez en appréciant les tableaux exposés aux yeux du Public, souvent un simple Elève, barbouillé de *sanguine*, se trouve dans la foule, à vos côtés, qu'il rit de votre confiance, de l'imbécillité de ceux qui vous écoutent, & qu'il griffonne peut-être votre caricature.

Mais pour vous consoler & pour vous guérir plus facilement d'un ridicule auquel vous vous livrez, soyez sûre aussi qu'on peut avoir le jugement qu'exige la Magistrature, la vertu que suppose l'État ecclésiastique, le courage d'un brave Chevalier, l'érudition d'un Savant, la justesse d'un Géomètre, les talens d'un Poète, d'un Orateur; enfin, cette facilité séduisante & quelquefois trompeuse du Bel-esprit, & n'avoir aucune des dispositions & des connoissances qui doivent constituer l'amateur & le judicieux connoisseur des ouvrages de Peinture.

AME, (subst. fém.) Ce terme de la langue générale est employé dans le langage de l'art au figuré, & d'une manière qui lui est particulière, lorsqu'on dit : « *Ce Peintre a donné bien de l'ame à ses figures.* » Cette façon de parler a une relation sensible avec la partie de l'expression.

Une figure qui a du mouvement ou de l'action peut bien autoriser à dire qu'elle a de l'ame; mais on doit sentir que c'est principalement à celles qui montrent une grande expression *sentimentale* que cette manière de parler est plus justement adaptée.

J'observerai aussi qu'on l'emploie principalement en parlant des figures dont l'expression dérive d'un sentiment louable, & non d'une passion odieuse, sans doute parce que l'ame a des droits plus avoués & plus intéressans, lorsqu'elle se manifeste par des affections qui honorent les êtres doués d'intelligence & de raison, que par celles qui appartiennent aux animaux comme aux hommes. On ne dira pas d'un homme colére, inhumain, barbare, qu'il a de l'ame, qu'il a beaucoup d'ame. Ces expressions se prennent donc en général favorablement. Pour en détourner le sens & le rendre défavorable, il faut y joindre des épithètes. Et lorsque l'on dit : « *Quelle ame cet homme a montrée dans telle circonstance ! On a une idée de sensibilité, de générosité & de vertu, relative à celui dont on parle. Cet article ne doit pas être fort étendu, parce que le mot expression & les termes qui y ont rapport fournissent plus naturellement les explications que celui-ci pourroit amener. Les manières d'employer le mot ame, qui sont adoptées à la peinture, se réduisent à peu près à celles-ci : « Cette figure a de l'ame, a bien de l'ame. Quelle ame cet Artiste donne à ses ouvrages ! Cette figure n'a point d'ame. »*

Jeunes Artistes, si vous avez de l'ame, vos

figures, vos têtes, vos ouvrages, tous ces enfans de votre talent en auront. Heureux avantages que vous aurez sur les peres ! Car on ne voit que trop souvent des hommes pleins d'*ame* produire des enfans qui n'en ont point.

Gardez-vous bien de ne pas donner de l'*ame* aux personnages que crée votre pinceau ; car si vos figures sont froides & insignifiantes, il est à craindre qu'on en tire des conséquences peu favorables pour vous. Mais si vous avez l'*ame* belle, noble, élevée, sensible, énergique, & si vous communiquez ces qualités aux productions de votre talent, elles diront à la postérité que vous les possédiez ; & si la nature vous donnoit de véritables enfans, stupides & peu favorisés, vos tableaux feront attribuer cette dissemblance au hasard.

Lorsqu'un homme est doué d'une *ame* vertueuse & distinguée, une manière certaine & permise de se louer lui-même, c'est d'écrire, de composer, de peindre d'après les sentimens dont il est rempli. Lorsqu'ils sont bien vrais, il est difficile & rare que ses ouvrages ne deviennent pas son éloge.

Rappelez-vous l'idée morale, relative à l'Artiste, que donnent & que transmettent de siècle en siècle les tableaux de Raphaël, des Carrache, de Rubens, du Poussin, les poèmes de Corneille ; le Télémaque de Fénelon ; & aspirez à imprimer aussi à vos productions un caractère qui passera avantageusement pour vous dans l'*ame* de ceux qui les verront, & qui attachera le souvenir de vos vertus à celui de vos ouvrages.

Peut-être si les Artistes, ceux particulièrement qui se consacrent à l'Histoire, étoient bien convaincus des vérités que je viens d'énoncer, peut-être feroient-ils, avant de poursuivre leur carrière, un examen intérieur qui souvent les embarrasseroit.

Mais vous vous dévouez, jeunes Artistes, ou l'on vous dévoue au talent bien avant que vous connoissiez les difficultés & les conséquences de cet engagement. Au reste, rassurez-vous, car parmi ceux qui paroissent aujourd'hui mettre un grand intérêt à vos ouvrages, il en est peu qui s'occupent d'apprécier moralement le Peintre, d'après ses productions.

Pour prendre le parti le plus sage, si vous vous apercevez que vous n'êtes pas doué de cette vie morale qu'exprime le terme d'*ame* dans les sens que je viens de lui donner, peignez des objets inanimés, des animaux morts, des meubles, des tapis, des vases, des perspectives. Quant aux animaux vivans, aux fleurs, aux arbres, aux paysages, songez que si ces objets n'exigent pas une communication marquée de votre *ame*, ils exigent au moins des émanations de votre esprit. On peut avancer même, à l'égard des animaux, qu'ils exigent plus ; car ces êtres aiment, haïssent : ils sont attachés, reconnoissans, & si vous voulez les peindre tels qu'Esopé, Phèdre,

La Fontaine, & l'illustre émule qui de nos jours l'approche de plus près *, nous les offrent, vous serez obligés de leur donner du sentiment avec l'esprit le plus fin.

Je ne veux pas oublier de vous dire encore qu'on n'a point de l'*ame* en peinture & dans les autres arts, en se commandant d'en avoir. A cet égard, les efforts des artistes ne produisent ordinairement qu'une chaleur de tête souvent stérile.

L'*animation* des objets pittoresques, (si l'on doit employer cette manière de s'exprimer) s'opère par un souffle du génie, & la toile qui le reçoit n'est jamais stérile.

AMOUR, (subst. masc.) *Peindre avec amour, une tête peinte avec amour.* On joint aussi ce mot au mot *dessiner*, en disant : *une figure, une tête dessinée avec amour.*

Lorsque ce terme, si connu dans la langue générale, est employé dans le langage de la peinture, comme je viens de le présenter, il est senti de la plupart des artistes ; mais il est difficile de l'expliquer à ceux qui ne le sont pas. Je vais cependant l'essayer.

Un sentiment, mêlé de désir & de satisfaction, relatifs à son art, chauffe-t-il l'*ame* de l'artiste qui dessine ou qui peint ? Il est dans la situation heureuse qu'on a voulu désigner dans le langage de la peinture par le mot *amour*. Il dessine, il peint *avec amour*. L'effet de cette situation est de travailler avec un intérêt, une facilité & une grace qui semblent inspirés au peintre, & qui restent attachés à son ouvrage. On s'aperçoit, à l'aisance du crayon ou du pinceau, au caractère libre de la touche, à l'amabilité du coloris, que l'Artiste, entraîné par l'*amour* de son art, & inspiré voluptueusement par les beautés de la nature, n'a été arrêté par aucune difficulté du mécanisme ; par aucune incertitude d'intention ; on sent que son *ame* jouissoit à la fois des charmes que lui présentait son modèle, des moyens qu'il se sentoit avoir pour les saisir, & par avance, du succès de son entreprise. On ne peut disconvenir que ces différentes idées réunies n'aient des rapports assez sensibles avec quelques-unes des voluptés de l'*amour*.

Telles sont quelquefois les sensations & les pensées dont on est si doucement affecté dans les jours de printemps, lorsqu'une certaine température, qui convient à notre constitution, s'accorde avec nos besoins & anime nos desirs ; inspire même aux gens de la campagne ces expressions naïves : que l'*air est amoureux*, que la terre est en *amour*.

Pour revenir à l'artiste, il dessine & peint donc *avec amour*, lorsqu'en travaillant il jouit & il imprime alors à ses ouvrages un caractère inté-

* M. le D. de N.

ressant & aimable, qui passe dans l'ame de ceux qui les observent; effet merveilleux de cette correspondance que l'ame entretient sans cesse avec les organes du corps & avec les autres ames, au moyen des ouvrages *artiels* auxquels elle a présidé.

On doit sentir que *peindre avec amour* n'est pas précisément ce qu'on appelle peindre avec enthousiasme. Ce dernier sentiment plus exalté est un transport, l'autre une affection plus douce: l'un ressemble aux inspirations du trépied sacré, l'autre à celles que donne la pensée de s'approcher d'un objet qu'on aime. Aussi, l'on applique plus ordinairement le terme dont il s'agit dans cet article à des figures ou à des têtes de jeunes femmes, de jeunes hommes, d'enfans, & en général à des objets & à des expressions aimables qui ont rapport à la satisfaction, au plaisir, & à une sorte de volupté.

On pourroit désigner par les mêmes termes ces vers heureux, ces vers inspirés qui paroissent n'avoir coûté que le soin de les tracer. Chaulieu, La Fontaine, Voltaire, ont souvent écrit ou *poétisé* (car on devroit, je crois, parler ainsi) *avec amour*, comme le Guide & le Corrège ont peint certaines figures ou certaines têtes. La prose de Fénelon semble s'être répandue, pour ainsi dire, sur son papier avec cette sensibilité si douce que le mot *amour* rappelle, & que quelque chose de bien semblable à l'amour, lui inspiroit peut-être sans qu'il le sût.

Il est des idées qu'on ne peut faire comprendre que par de simples indications. Ce sont des fleurs qu'on ne peut toucher long-temps sans les flétrir. De même le soin qu'on prendroit à analyser certains sentimens, altère l'idée qu'on s'efforce d'en donner. Souvent un mot remplit l'intention; car il est un langage que les idiomes les plus riches ne peuvent traduire: c'est celui des ames sensibles. Elles créent souvent des expressions ou emploient des tours & des constructions qui expriment ce qu'on ne pourroit rendre par les moyens ordinaires. C'est ainsi que se forment & que s'établissent plusieurs mots & plusieurs acceptions qui ne conviennent qu'au sentiment & aux Arts libéraux. Le hasard semble les produire; elles sont entendues & adoptées avec reconnaissance par ceux qui éprouvent des impressions semblables à celles qui les ont fait naître; elles restent enfin consacrées dans la langue, & telle est vraisemblablement l'origine de la manière de s'exprimer qui fait le sujet de cet article.

Je me permettrai de le terminer par quelques maximes qui regardent principalement les jeunes artistes.

Si vous peignez *avec amour*, on regardera vos ouvrages avec volupté. Oubliez donc qu'un tableau vous est commandé, & croyez, quand ce ne seroit qu'une illusion, que votre desir seul vous l'a fait entreprendre. Si vous dites, en prenant

votre palette: » Il faut que je peigne, « vous ne peindrez pas *avec amour*. L'amant ne dit jamais: » il faut que j'aie voir ma maîtresse. « Le bel Art de la Peinture demanderoit une entière indépendance; elle ne peut exister dans nos sociétés. Il faut donc que le charme de la nature & le penchant irrésistible pour l'Art s'emparent tellement de l'ame du Peintre, qu'ils lui cachent ce qu'il y a d'affervissant dans son état. Il faut qu'il voie, par-dessus tout, les beautés des objets qu'il imite, qu'il sente habituellement le desir de les faire passer dans ses ouvrages; qu'il se prête même à jouir par anticipation du plaisir d'atteindre à son but. Lorsque, rempli de ces dispositions, vous vous occupez, en vous couchant, de la satisfaction que vous aurez, dès qu'il fera jour, à reprendre vos pinceaux, vous peindrez *avec amour*. Si vous êtes au comble de la joie d'avoir trouvé un beau modèle, de voir naître un beau jour, de rencontrer un beau paysage; si vous oubliez les heures, si vous vous affligez que le jour finisse, vous sentez assurément l'*amour* de votre art, vous êtes heureux, & croyez que vous le seriez souvent bien moins complètement, par cet *amour* que l'oisiveté rend tyranniquement impérieux; car vos plaisirs plus durables, sont accompagnés de moins de troubles, sujets à moins de revers, & suivis de moins de regrets.

Il faut plaindre les Artistes qui regardent leurs occupations comme une tâche, comme un asservissement, & qui, lorsqu'ils cessent de peindre, disent en soupirant: » Ah! je vais donc me reposer & ne rien faire. «

A N

ANATOMIE, (subst. fém.) Ce qui, dans l'*anatomie* a plus de rapport à la Peinture, se trouve rédigé & représenté dans plusieurs bons ouvrages, faits pour l'usage des Artistes. Ils ne sont peut-être pas encore composés comme il seroit bon qu'ils le fussent; mais ils offrent les bases & les principes nécessaires aux Artistes, & c'est d'après eux & d'après l'étude du naturel, que j'ai donné l'extrait qu'on trouvera au mot *FIGURE*.

Je me contenterai de présenter ici sur l'*anatomie* quelques idées générales que je crois nécessaires, avant de considérer plus particulièrement les secours dont elle est à la Peinture.

L'*anatomie* est une science profonde. Elle demande, lorsqu'on veut s'en instruire, qu'on étudie, qu'on observe, qu'on médite dans les plus grands détails tout ce qui compose l'organisation des êtres vivans. Cependant son objet principal est l'organisation de l'homme, comme la plus intéressante, relativement à nous.

L'étude de l'*anatomie* doit aussi s'étendre sur l'organisation des animaux; s'occuper, pour s'éclaircir davantage, des rapprochemens & des com-

paraîsons du mécanisme des animaux & de celui de l'homme.

C'est en se livrant à ces études, non moins satisfaisantes & utiles, qu'elles sont laborieuses & souvent rebutantes, qu'on peut s'instruire de ce qui est déjà connu dans cette science & ensuite l'avancer par des découvertes nouvelles, à l'avantage de l'humanité & à la satisfaction d'une curiosité louable.

Il ne s'agit pas pour le Peintre de se plonger dans cette immense entreprise. L'Artiste ne s'occupe, en général, que de l'extérieur de l'homme. Il n'est tenu que d'en représenter les apparences visibles. Les grands secrets de l'organisation interne lui sont inutiles; mais ce que les apparences lui offrent ne suffit cependant pas pour le conduire à la perfection de son Art.

L'homme extérieur, si l'on peut s'exprimer ainsi, éprouve à tout instant dans ses formes, par le moyen de ses ressorts & de ses mouvemens internes, des modifications frappantes. Il faut que le Peintre connoisse au moins les causes les plus prochaines des effets qu'il représente.

C'est à l'Anatomiste éclairé, ou aux bons ouvrages qu'on a donnés à cet effet, que l'Artiste doit s'adresser. Les ouvrages le préparent, les observations sur la nature dirigées par l'Anatomiste, l'éclairent, & le Savant, à son tour, reçoit du Dessinateur instruit les secours dont il a besoin, pour faire connoître, à l'aide du crayon, du pinceau & du burin, les découvertes qu'il fait & qu'il desire transmettre à l'esprit d'une manière sensible, en les imprimant, pour ainsi dire, dans les organes de la vue.

C'est ainsi que les Sciences & les Arts, ou plutôt ceux qui les cultivent, doivent, pour leur mutuel intérêt, s'approcher, se secourir; ils doivent sur-tout éviter réciproquement ces excès de bonne opinion ou plutôt de prévention pour l'objet dont ils s'occupent, qui les concentrent, les isolent, pour ainsi dire, & les rendent quelquefois injustes, peu secourables & quelquefois même dédaigneux les uns à l'égard des autres.

La communication & la bienveillance sont les conseils qu'il faut sans cesse donner aux Savans & aux Artistes pour leur gloire & leur avantage, comme on doit prêcher sans se lasser, l'union & la charité aux hommes.

S'il arrive quelquefois au Géomètre ou au profond Anatomiste de sourire ironiquement, ou s'il a la faiblesse de s'offenser lorsqu'il entend avancer que sa science n'est qu'une partie de l'Art du Peintre; si le Physicien, le Moraliste, l'Historien, l'Antiquaire sont affectés du même dédain à la même occasion, qu'ils réfléchissent que leur animadversion n'a pour principe qu'une énonciation incomplète, qu'un défaut de s'expliquer entièrement & de s'entendre. Eh! combien cette cause ne produit-elle pas parmi les hommes, non-seulement d'injustes mépris, de querelles & de hai-

nes; mais de désordres & de guerres plus funestes encore?

Rien n'est si commun, faute de connoissances assez étendues, ou par légèreté, ou souvent pour s'exprimer en moins de mots, que d'altérer les idées qu'on se communique, de manière à les faire paroître fausses. Lorsque d'après ces négligences, il s'établit des antipathies parmi les hommes vraiment éclairés, la barbarie, toujours aux aguets, triomphe, comme nous voyons l'ignorance se réjouir & s'enorgueillir platement des querelles trop souvent scandaleuses & des divisions si mal-adroites des Gens de Lettres.

Revenons à l'anatomie. C'est de la connoissance des os & des deux premières couches des muscles que dépendent en grande partie la *pondération*, le *mouvement* & l'*expression*. Par cette raison, l'anatomie est une des bases positives de la Peinture. Elle se lie naturellement à la *pondération*.

L'anatomie & la *perspective* sont des Sciences exactes; elles s'appuient sur des démonstrations: elles ont pour objet des vérités démontrées.

Lorsque, dans les Ecoles, dans les ateliers & dans l'opinion publique, ces Sciences ne seront plus considérées comme fondemens indispensables de la Peinture, on pourra prononcer hardiment que cet Art & les parties qui en dépendent sont menacés d'une prochaine décadence.

Les dispositions, le goût, la facilité d'imiter ne suppléent pas seuls à une étude raisonnée. Ces dons de la Nature produisent le plus souvent des imitations incomplètes & ne donne aux Artistes que des routines plus ou moins heureuses. Cependant comme presque tous ceux qui jouissent des ouvrages de Peinture ne sont instruits ni de l'anatomie, ni de la *perspective*, ils applaudissent trop souvent au hasard à des ouvrages dans lesquels ces sciences sont absolument négligées, & les Artistes, par ces succès peu mérités, se croient autorisés à s'éviter des études qui leur semblent sèches & peu agréables. » Que m'importe, peu-vent-ils dire, de rendre bien précisément l'effet » de tous les muscles & de les mettre très-exactement à leur juste place, de connoître les changemens qu'ils éprouvent dans les mouvemens » du corps & par le mouvement des passions? » Qui sentira ce mérite, hors quelques Anatomistes, qui ne jetteront peut-être jamais les » regards sur mes ouvrages? »

En effet, pour le plus grand nombre des hommes, une figure peinte ou sculptée, dans laquelle on aperçoit des muscles & quelques veines, est une figure savamment exécutée; mais les chefs-d'œuvre en Peinture & en Sculpture, sont, quant aux parties des Sciences, inévitablement appréciés par des hommes instruits, & par le petit nombre des Artistes qui ont acquis les connoissances qu'ils doivent posséder. Le Public, tôt ou tard, adopte leur jugement, & ce jugement reste. D'ailleurs,

il s'établit, parmi les hommes peu instruits, des jugemens de comparaison qui les éclairent, & l'on peut observer qu'il résulte des effets si différens de la part des imitations savantes & de celles qui ne le sont pas, que l'instinct même détermine l'ignorant à louer la vérité, sans qu'il soit nécessaire de la lui démontrer. C'est ce même instinct, ou ce discernement, pour ainsi dire, machinal, qui fait applaudir, avant toute réflexion, un vers où la vérité & le sentiment se trouvent heureusement & clairement exprimés. Si quelquefois il parait que le Public s'y trompe, c'est qu'il n'est pas toujours libre & tranquille, qu'il est souvent entraîné malgré lui par l'artifice d'un petit nombre, ou bien enfin que ce qu'il entend n'est pas aussi juste, aussi clair qu'il le faudroit.

Artistes, qui n'avez pas encore assez réfléchi sur votre Art, ne pensez donc pas qu'en *prononçant* l'apparence de quelques muscles, presqu'au hazard, vous donniez à une figure le caractère & la force d'Hercule, ou par quelques grimaces, la douleur déchirante de Laocoon. De même ne pensez pas qu'en effaçant toute idée des muscles & des nerfs, dans la représentation d'une femme, vous représentiez Vénus & les Graces.

La rondeur de certaines parties, le caractère adouci des formes entrent certainement dans la beauté du corps des femmes parfaites; mais ces êtres seroient très-impairfaits, s'ils n'étoient capables d'aucune expression visible, & leurs passions que nous savons être souvent si vives font certainement agir des muscles & des nerfs, bien que ce soit par des mouvemens plus lians & sous des apparences moins prononcées à l'extérieur, qu'ils ne le sont dans les hommes. Si vous n'êtes pas assez barbares pour leur refuser une ame, donnez-leur donc des ressorts par lesquels elles puissent faire connoître des impressions qui vous sont souvent si agréables & que vous êtes occupés presque sans cesse à faire naître.

Quant aux nerfs, s'il étoit permis dans un ouvrage de préceptes, de hasarder une plaisanterie, les femmes se plaignent si souvent des tourmens que ces nerfs leur causent, qu'il seroit injuste de les représenter comme n'en ayant pas.

Au reste, la plus méthodique & la plus utile étude que vous puissiez faire, après avoir bien observé & bien dessiné le *squelette* & l'*écorché*, c'est la comparaison raisonnée de ces objets avec les belles figures antiques & avec les belles figures peintes ou sculptées par des Artistes corrects; ensuite il est nécessaire de comparer ces modèles avec le modèle vivant, & vous acquérerez, par cette marche, premièrement la connoissance des ressorts & du jeu de la machine humaine, ensuite des effets les plus intéressans de ces ressorts, couverts du voile de la peau, qui en dérobe la vue & en adoucit les mouvemens; vous pourrez enfin, avec ces connoissances, aspirer à créer des chefs-d'œuvre à votre tour.

Cette route, tracée par votre Art, je l'indique seulement aux jeunes Artistes, quoique je n'aie pas l'avantage de l'être; car l'homme qui ne marche pas, peut quelquefois indiquer le chemin.

Loin de désunir dans votre esprit les diverses connoissances qui constituent la Peinture, cultivez les toutes, mais toujours dans un ordre raisonné. Leur enchaînement est aussi nécessaire à la perfection de votre Art, que la juste liaison des pensées, à la véritable éloquence. Lorsque vous aurez rassemblé dans l'ordre où elles doivent se trouver, ces connoissances fondamentales, guides de vos travaux, faites-les alors, s'il vous est possible, marcher avec vous de front, en ne donnant point de préférence; car si la science du *trait* vous occupe uniquement, vous pourrez tomber dans la sécheresse; si l'*anatomie* vous fixe trop, vous exagérerez les muscles & les emboitemens des os; enfin, vous peindrez insensiblement, non l'homme vivant, mais l'*écorché*. Il en est de même des autres parties; en aspirant trop exclusivement au titre de Coloriste, vous pourrez le devenir, sans être pour cela un très-grand Peintre.

Le grand Art, celui de tous les Arts, est de les pratiquer d'après la science acquise de toutes leurs parties, en voilant cette science, de faire si bien qu'on ne s'aperçoive pas d'une prédilection; car il est difficile que vous n'en ayez pas une.

Quant aux Gens du monde, comme on les appelle, qui ont des prédilections souvent aussi peu raisonnées que leurs aversions, il seroit à souhaiter qu'on osât leur dire, qu'il n'est pas de Vénus ni d'Hébé qui ne cache sous le beau satin qu'ils prient avec tant de raison, premièrement, un squelette, à la vérité, parfaitement bien proportionné & bien assemblé, ensuite plusieurs couches de muscles, sans lesquels leurs Vénus seroient certainement trop sèches, trop inanimées pour eux.

» Comment, leur diroit-on, en s'adressant aux plus sensuels, » voulez-vous que les Artistes satis-
 » fassent vos desirs, en vous procurant les images
 » parfaites de la beauté, si vous leur inspirez,
 » par vos dégoûts exagérés, le plus grand éloigne-
 » ment pour ce qui doit être la base de leurs tra-
 » vaux, & l'objet de leurs plus sérieuses études? «
 Je fais que plusieurs répondroient: » Eh bien!
 » qu'ils fassent ces études en secret! que jamais
 » ils ne les exposent à nos yeux! « Mais fait-on
 des études difficiles & peu agréables, sans desirer
 d'y être encouragé, sans être bien aisé d'être
 connu pour prendre les routes escarpées que tous
 ne prennent pas & qui conduisent à la perfection?
 C'est la juste estime qu'on a donnée à ces ouvrages
 que vous appelez *tristes* & *rebutans*, & que
 vous ne pouvez souffrir, qui a été le soutien de
 l'Art naissant. Ce sont les sujets religieux, sou-
 vent tristes en effet, qui ont alimenté l'Art. Sans
 les tableaux de ces Maîtres si multipliés au beau
 siècle des Arts en Italie, vous n'auriez pas eu de
 Vénus, Si les Artistes enfin s'étoient bornés à ces
 sujets

sujets voluptueux , mais si souvent *manières* aujourd'hui , pour lesquels vous vous enthousiasmez , ils ne se feroient jamais élevés au point d'immortaliser leurs noms & leur pays. Encouragez donc , ou au moins ne découragez pas les études sévères & indispensables. Cachez , pour votre propre intérêt , ces répugnances faites pour des Sybarites , si , non-seulement les objets , mais les noms sévères vous blessent , vous avez peu de chemin à faire pour vous trouver incommodés du pli d'une rose.

ANIMÉ, (part. pass.) Le sens de ce terme a moins d'énergie que le mot *ame*. Lorsqu'on dit d'un homme qu'il a de l'*ame* , on entend qu'il a une force d'esprit particulière , ou une sensibilité distinguées ; si l'on dit : cet homme est *animé* , cette expression ne s'entend souvent que d'une sorte d'activité momentanée dans les mouvemens , ou dans le discours , qui se rapporte à l'instinct de tout être vivant & à l'action ordinaire des sens.

Le mot *animé* étant devenu en quelque façon foible & peu significatif , on lui a substitué plusieurs expressions exagérées ; telles que sont les mots *enflammé* , *embrasé* , & l'on joint à ces mots ce qui caractérise l'objet de l'agitation qu'ils expriment.

Ainsi , au lieu de dire *animé* , on dit : *enflammé* , *embrasé* de courroux & de fureur , de désir , de vengeance & d'espoir ; mais ces manières de s'énoncer produisent assez peu d'effet , lorsqu'elles sont prodiguées , parce qu'elles tendent à l'exagération , & elles peuvent souvent être regardées comme lieux-communs.

Quant au sens du mot *animé* , il a plus de force dans son rapport avec les ouvrages des Arts , que dans toute autre acception , parce que dire d'un objet absolument matériel , qu'il est *animé* , c'est une manière de parler très-figurée. Ainsi , lorsqu'on dit : *cette peinture est animée* , *ces figures de bronze sont animées* , *ce marbre est animé* ; l'expression est forte & le devient d'autant plus que les difficultés de l'exécution & celles qui proviennent de la matière s'opposent davantage à l'illusion qu'on a dessein de produire. Par ces raisons , la nature physique du marbre , du porphyre , du bronze , matières indociles & mortes , semble donner au mot *animé* une énergie plus forte que s'il s'agissoit de l'argille & de la cire.

Il est aisé de sentir la marche conséquente de l'esprit dans ces différences. C'est aux lecteurs à en faire des applications plus étendues , & à moi de m'adresser particulièrement aux Elèves de l'Art.

Vous dire qu'il faut que vos figures paroissent *animées* , ce seroit me donner pour Législateur à peu de frais.

Beaux-Arts. Tome I.

Il est facile de prononcer des loix générales , qui , établies de tout temps & incontestablement , ne donnent aucun mérite à ceux qui les répètent , & sont d'un foible secours à ceux qui les écoutent.

Lorsqu'on représente un homme , le projet est de le représenter vivant ; quant aux moyens d'y parvenir , c'est-à-dire de peindre le mouvement de l'ame , ces moyens résultent du complément de la théorie & de la pratique de l'Art , mais principalement encore de la vertu communicative & productrice de l'ame des Artistes.

Moins l'imitation que vous faites d'une figure vivante paroitra *animée* de quelque sentiment particulier ; moins vous aurez approché du but le plus noble des imitations , & moins vous satisferez le penchant qui fait désirer dans toute imitation , celle du mouvement.

Le mouvement est l'ame de la nature ; l'illusion qui rappelle l'idée de ce mouvement devient l'ame de vos ouvrages. Le désir de conserver ce qui nous échappe , de suppléer à des privations , de reproduire des émotions , voilà en général les motifs qui nous portent aux imitations & à vouloir que dans ces imitations , on nous rende jusqu'aux mouvemens qui ont existé & qui ont disparu. Nous voudrions voir couler encore l'onde qui s'est écoulée ; nous souhaiterions rendre au jour l'éclat qu'il perd. C'est ce désir universel qu'il faut que vous contentiez. Il est en vous comme dans ceux qui desinent vos ouvrages ; mais ceux-ci vous supposent , dès que vous prenez le nom d'Artistes , le pouvoir de le satisfaire.

ANTIQUE, (adj.) Les mots *antique* , *vieux* , *ancien* , sembleroient exprimer également ce qui appartient à des temps éloignés ; cependant ces expressions ne peuvent pas toujours se substituer l'une à l'autre. On dit , *les siècles antiques* , & non pas , *les vieux siècles*. Cette expression , *le bon vieux temps* , est consacrée. On ne diroit pas , *le bon antique* , *le bon ancien temps* ; il se forme dans toutes les langues des unions de mots qui deviennent indissolubles. Chaque portion de nos connoissances en adopte quelqu'une , s'approprie quelques termes ; & par droit de propriété , elle leur attribue des sens différens même de ceux qu'ils ont dans l'usage ordinaire.

Le mot *anciens* au pluriel , signifie dans les Lettres les productions des siècles anciens , dont le souvenir a mérité d'être conservé. On dit : *lisez , consultez les anciens*.

Enfin , l'adjectif *antique* , adopté & consacré particulièrement dans nos Arts , y a reçu les droits de substantif ; & l'on dit l'*antique* , le *bel antique* , pour signifier ce que nous connoissons de plus distingué en statues , en bas-reliefs , en médailles & en pierres gravées , reste précieux des siècles

éloignés dans lesquels les Arts ont atteint la plus grande perfection. Le nombre des ouvrages *antiques*, qui restent épars dans les collections, dans les cabinets, dans les différens pays & sur-tout en Italie, est considérable ; mais ce qu'on entend particulièrement dans la Peinture & dans la Sculpture, lorsqu'on dit l'*antique* ou le *bel antique* est extrêmement borné. Nous n'avons point de preuve authentique que les ouvrages des plus fameux Artistes nous soient parvenus. Le petit nombre de ceux qui nous offrent des beautés si parfaites, que nous ne pouvons douter qu'elles n'appartiennent à des Artistes célèbres & à des temps où les Arts fleurissoient, se bornent principalement à cinq ou six statues dont les noms sont connus de tous ceux qui se consacrent aux Arts. L'Apollon, la Vénus-Médicis, le Torse, le Laocoon, le Gladiateur toujours admirés depuis qu'ils ont été découverts dans les ruines des Palais ou des Temples, sont proposés de génération en génération à l'observation, à l'étude & à l'imitation des Peintres & des Sculpteurs.

L'on dit, & l'on répète sans cesse à la jeunesse qui court en Italie chercher avec avidité des talens qu'on n'y trouve point, si l'on n'en porte en soi les semences : *Observez, étudiez, copiez l'antique ; pénétrez-vous de l'antique. L'antique est le modèle de la beauté sublime, de ce beau idéal, perfection extrême que les Grecs ont atteint par l'impulsion du génie, & que nous devons poursuivre par une jalouse & noble émulation de leurs succès.* Enfin, l'on insiste encore en disant : *Si vous vous écarter de l'antique, vous ferez rétrograder l'Art.*

Mais ces conseils sont-ils absolument & généralement propres à ceux à qui on les donne ? Voilà sur quoi il n'est point du tout inutile de réfléchir.

Les hommes qui s'adonnent aux Arts y sont ordinairement appelés par un penchant & des dispositions particulières ; mais ce penchant est toujours modifié par les facultés que nous a donné plus ou moins libéralement la nature ; les uns sont doués principalement d'imagination. L'imagination susceptible d'enthousiasme, s'élève à des perfections dont on ne voit pas même de modèle, & certainement les Artistes ou les vrais Amateurs qui ont une imagination prédominante & un penchant décidé pour les Arts, éprouvent à la vue de l'*Antique* des impressions qu'il est bien difficile de rendre, & que ne peuvent concevoir ceux qui n'en sont pas susceptibles. Il est à présumer que parmi ces hommes sensibles à la beauté idéale, plusieurs seroient destinés à l'atteindre, si les circonstances heureuses qui ont concouru à produire les chefs-d'œuvre *antiques* leur prêtoient secours ; mais ces circonstances n'existent pas ; & d'ailleurs, combien est plus grand le nombre de ceux qu'un simple penchant

à l'imitation décide à entrer dans la carrière des Arts. Cette classe, plus froide que la première, est cependant capable de bien voir la nature ; mais sans s'élever au-dessus d'elle, les Artistes nés avec ces dispositions, doués sur-tout d'exactitude & de raisonnement, sont destinés à produire des ouvrages infiniment estimables, sans atteindre à la perfection la plus sublime.

L'étude obstinée de l'*Antique* leur convient moins que l'observation & l'imitation de la simple nature, choisie & rectifiée par des réflexions & des comparaisons habituelles. On peut même ajouter qu'un Artiste tel que je le désigne, si on le contraignoit par quelque autorité, à prendre pour but les beautés idéales de l'*Antique*, qu'il admire sur parole & sans les bien comprendre, verroit ses travaux, non-seulement infructueux, mais que la poursuite de perfections surnaturelles lui feroit manquer les vérités aimables que présente la simple nature.

Ce n'est pas le seul inconvénient qu'il y ait à craindre, sur-tout pour les Peintres, car l'imitation trop continuelle des statues *antiques*, ou des figures moulées sur elles ; cette étude, dis-je, faite sans des dispositions convenables, peut produire une affectation de formes qui rappellera les statues, sans offrir leurs véritables beautés. Au lieu de se montrer l'émule & l'égal des Anciens, l'Artiste qui n'est point appelé aux perfections qu'ils ont conques, ne se montrera qu'imitateur de leurs imitations. Il est des tempéramens qui ne supportent que certains mers ; il est des esprits & des talens qui ne peuvent se rendre propres que certaines idées ; mais les tempéramens foibles, comme les esprits & les talens dont je parle, tireront des mers simples & des idées purement humaines la nourriture & l'existence qui leur conviennent.

Il s'est élevé, à l'occasion de l'étude de l'*Antique*, des disputes dans lesquelles les opinions contradictoires ont été beaucoup au-delà des bornes de la raison. On a appelé *Peintres* ou *Sculpteurs naturalistes* ceux qui s'en tenoient aux beautés & aux agrémens choisis qu'offre la nature, indépendamment de l'idéal ; les autres ont été désignés comme admirateurs & imitateurs exclusifs de l'*Antique*. Les premiers rejetoient cette étude, non-seulement comme inutile, mais comme dangereuse ; les autres ne connoissoient que l'*Antique* pour modèle de perfection. Il est en tout un juste milieu où la vérité & la raison nous appellent, ainsi que la sagesse. Il est bon cependant d'exhorter tous les Artistes à l'étude de l'*Antique*, qui est justement regardé comme le sublime de la perfection ; mais, dans les Arts libéraux, l'exhortation doit être relative à ceux qu'on exhorte, & ne doit pas aller jusqu'à la contrainte ; l'intolérance dans les Arts est aussi nuisible que dans la société. Dirigez le jeune Artiste,

dont les dispositions ne sont point encore développées dans la route des plus grandes perfections. Faites-lui dessiner des têtes, des parties de figures *antiques*; s'il ne voit pas dans ces objets ce que le génie y a répandu de sublime, il pourra tout au moins y prendre l'habitude de la correction & de la belle simplicité. Lorsque son intelligence, son sentiment lui inspireront quelque chose de plus, qu'il fixe, s'il n'est pas à Rome, un *beau plâtre* de l'Apollon; & si ce que le complément de toutes les beautés ajoute à la beauté ne frappe ni ses sens ni son ame, s'il n'est pas enflammé du désir d'approcher dans ses productions d'un assemblage divin des perfections humaines, qu'il renonce au sublime, qu'il renonce à l'*Antique*, & qu'il se contente d'attacher nos yeux ou notre esprit par des vérités de formes & de couleurs, par des agrémens & des graces qui n'exigent que la justesse d'imitation, la finesse de tact, & la connoissance pratique des moyens de l'Art.

Il ne sera pas Raphaël; mais s'il étoit le Titien il n'auroit certainement pas à se plaindre de son sort. Je ne m'étendrai pas sur ce que pourroit amener encore ici le mot *Antique*. Le Dictionnaire de Sculpture & d'Antiquité suppléera aux détails qu'il faut se refuser ici, pour éviter des répétitions inutiles.

A P

APPRÊT, (subst. masc.) Ce mot exprime la couche de couleur dont on enduit la toile, le bois, le plâtre, le cuivre, sur lesquels on entreprend quelque ouvrage de Peinture. Cette première opération ou préparation entièrement mécanique, regarde parmi nous les Marchands qui fournissent les toiles: ils mettent les *apprêts* ou premiers enduits sur toutes les matières propres à devenir ouvrages de Peinture. Ce même mot, dans la seconde partie de cet ouvrage, offrira les détails qu'on a pu rassembler au sujet des *apprêts*. Cet objet n'est pas d'une importance médiocre, & peut-être ne s'en est-on pas occupé assez, comme on ne s'est pas encore assez occupé de la nature physique des couleurs & de tous les ingrédiens qui entrent dans les différentes manières de peindre. La Chymie pourroit, dans ces parties, rendre d'importans services à la Peinture & les administrations qui connoissent le prix des Arts, relativement à leur utilité & à la gloire nationale, pourroient favoriser par des intentions marquées & par des encouragemens les travaux nécessaires & les soins trop négligés à cet égard.

Quant à l'*apprêt* dont on couvre les toiles & les autres matières sur lesquelles on peint, pour peu que les Artistes s'occupent de cet objet, ils sentiront combien il influe sur la facilité de leurs travaux ou sur la durée de l'accord & de l'har-

monie de leurs tableaux. Aussi, la plupart déterminent au moins la couleur de cet *apprêt*, relativement à leur manière d'opérer. Ceux qui peignent facilement, & pour ainsi dire, au premier coup, préfèrent des *apprêts* clairs, parce que les teintes destinées aux masses de lumières, & auxquelles ils conservent une sorte de transparence, en les employant légèrement sur un fond clair, se conservent plus brillantes.

Ces fonds sont moins avantageux pour les ombres; mais aussi les *apprêts* bruns, plus favorables à cet égard, font souvent pousser les ombres, c'est-à-dire, les rendent par leur influence, plus sombres qu'elles ne devroient être, & même quelquefois noires en vieillissant. L'Artiste a donc en général un intérêt bien grand, premièrement à veiller à la nature de l'*apprêt* qu'emploie le marchand, & secondement au choix de la teinte de cet *apprêt*, relativement à sa manière d'opérer.

APPRÊT, terme relatif à la manière de peindre sur verre. Voyez le même mot dans la deuxième partie.

APPUI-MAIN, (subst. masc.) secours employé par les Peintres pour procurer un soutien à la main qui opère avec les pinceaux; ce secours consiste ordinairement dans une baguette que la main gauche tient par un bout, & dont elle appuie l'autre extrémité sur la toile, ou sur le chevalet qui la soutient.

Les détails de ce genre sont rassemblés dans la deuxième partie de ce Dictionnaire, comme tout ce qui regarde la simple pratique ou le mécanisme de l'Art: on y trouvera des renvois aux gravures qui mettront sous les yeux sensiblement les objets.

APRÈS, d'APRÈS, (prép.) On dit travailler, dessiner, modeler d'*après* la nature, d'*après* l'antique, d'*après* Raphaël, &c.

Cette manière de s'exprimer est consacrée aux Arts. Ceux qui n'y sont pas initiés ne peuvent bien la comprendre s'ils ne consultent que le sens grammatical. Les Grammairiens qui ont voulu l'expliquer, ont supposé un tour elliptique difficile à énoncer clairement; pour moi je serois disposé à croire que cette manière de s'énoncer est imitée de l'Italien, qui nous a fourni un très-grand nombre de termes & de tours relatifs à la Peinture, mais que l'imitation a été altérée. En Italien, *appresso* signifie *près*, *auprès*: je pense qu'en francisant le mot *appresso*, on a dit mal-à-propos *après*, & ensuite d'*après*, au lieu de dire *près*. Dessiner ou peindre *près* de la nature, *près* de l'antique, *près* de Raphaël, fait entendre assez clairement le sens qu'on donne à cette expression. Car, pour imiter un modèle, un objet quelconque, il faut en être *près*, ou au moins n'en pas

être éloigné : pour copier un tableau de Raphaël , il faut l'avoir sous les yeux ; si l'on regarde l'expression comme figurée , lorsqu'on dessine ou qu'on peint l'antique , le modèle , une figure , un tableau de Raphaël , on a pour but que l'ouvrage qu'on fait en soit près ou en approche , autant qu'il est possible. Si la première explication est juste , il n'est pas besoin d'ellipse ; dans la seconde , l'ellipse se présente assez facilement. Au reste , l'expression *d'après* est , comme je l'ai dit , consacrée dans nos Arts , & n'a aucune obscurité pour les Artistes , parce que la pratique habituelle l'explique continuellement. Le jeune Élève commence par s'effayer *d'après* les dessins qu'on met devant ses yeux : est-il plus avancé ? Il dessine *d'après* la bosse , il travaille enfin *d'après* le modèle ; & tant qu'il est attaché à son Art , tant qu'il a le desir de devenir plus parfait , ou du moins , de ne pas voir affoiblir son talent , il n'exécute rien , autant qu'il lui est possible , que *d'après* nature.

A R

ARABESQUES , (subst. masc. plur.) On nomme *arabesques* certains ornemens dont l'Artiste forme des tableaux & décore des compartimens , des frises , ou des panneaux.

Ces ornemens sont en grande partie composés de plantes , d'arbustes , de branches légères & de fleurs. Tous ces objets , ou les formes qui en approchent , donnent lieu à ce qu'on appelle , en langage de l'Art , des *rincaux* , des *enroulemens* , mais parmi ces objets , le Peintre choisit ceux qui , proportionnés entr'eux & analogues les uns aux autres , peuvent offrir des assemblages qui plaisent , ou faire naître des idées riantes.

Les *arabesques* présentent donc le plus souvent des objets agréables & partiellement vrais ; mais dont la réunion & l'*agencement* sont chimériques.

Aussi ces représentations qui s'approchent de de la nature par les formes , la couleur & le clair-obscur , s'en éloignent en se découpant sur des fonds arbitraires , en ne se montrant disposées la plupart que sur un même plan , & en n'offrant d'effet relatif à l'ensemble d'un tableau , que ce qu'en peuvent produire quelques branchages entrelassés avec art , qu'on auroit arrangés & attachés sur un mur.

Si les *arabesques* n'étoient composées que de branchages & de fleurs , on pourroit croire que leur idée auroit été suggérée par les préparations que les hommes emploient assez généralement à la célébration des jeux & des fêtes. En effet , les hommes de tous les temps & presque de tous les pays ont cru appercevoir des rapports entre ces objets rians & les sentimens de joie qu'ils éprouvent & qu'ils cherchent à se communiquer ;

mais nos *arabesques* offrent des assemblages qui s'éloignent tellement de ces idées simples , dont je viens de parler , qu'on ne peut leur trouver de modèles vrai-semblables que dans les chimères produites par le sommeil.

Les *arabesques* peuvent donc être appelés les rêves de la Peinture.

La raison & le goût exigent qu'ils ne soient pas des songes de malades , mais des rêveries semblables à celles que l'opium , artificiellement dosé , procure aux Orientaux voluptueux , qui les préfèrent quelquefois à des erreurs moins chimériques.

Ces chimères pittoresques ressemblent encore à celles que se forme la jeunesse , dans les heureux momens où , disposée à folâtrer & à rire , elle ne reçoit que des idées agréables & gaies de tout ce que lui présente la Nature.

D'après ce que j'ai dit , les Peintres d'*arabesques* ne doivent pas perdre de vue les formes naturelles & les accidens heureux. Ils doivent même les chercher , en tirer parti & enrichir leurs porte-feuilles des études qu'ils en font.

Les arbrisseaux entrelassent & entremêlent quelquefois de la manière la plus agréable leurs branches , leurs feuillages & leurs fleurs. Le sep d'une jeune vigne qu'on abandonne à elle-même , s'étend par des courbures , modèles de souplesse & de grace , à plusieurs arbres voisins & rattachée aux branches , se plie en guirlandes de l'un à l'autre. Un jeune enfant vient s'y suspendre & s'y balancer , en se fouriant à lui-même. Une jeune fille à quelques pas de-là , se blottit dans un buisson de roses , & desirant d'y être surprise , rougit d'une intention qu'elle ne croit pas cacher assez bien ; une autre s'approche d'une fontaine , & , si elle est seule , s'occupe à s'y mirer avec complaisance : elle se plonge ensuite dans l'eau , & l'Artiste qui a surpris ou qui imagine ces caprices & ces jeux de la Nature , vivante ou inanimée , en les détachant de tout autre objet , les dispose par des combinaisons ingénieuses ; il les agence sur une surface , souvent à différens étages & sur un fond arbitraire ; il exécute des compositions du genre qui fait le sujet de cet article.

Faut-il les varier ? L'Artiste instruit , dont l'imagination ne doit pas être moins féconde qu'aimable , assemble & dispose des étoffes riches ou légères qu'il suspend , qu'il rattache avec grace , comme on le fait en décorant des tentes , des pavillons , des portiques , des balcons de palais , ou les bosquets dans lesquels Alcine vient d'ordonner des fêtes pour Roger ,

Le Peintre d'*arabesques* a-t-il le projet de s'éloigner de la Nature pour enrichir & caractériser les compositions ? Il rappelle aussi-tôt à son souvenir les ingénieuses métamorphoses chantées par les Poètes. Il reproduit leurs Syrénes , leurs

Sphinx, leurs Dryades, les Faunes, les Génies & ces enfans célestes, qui, voltigeant, caressent ou blessent les mortels au gré de leurs caprices. Ces Artistes instruits peuplent encore leurs compositions d'animaux chimériques ou réels; ils rappellent les cultes bizarres qu'on leur a quelquefois rendus, ainsi qu'aux divinités tant célébrées par tous les Arts; & près des statues de Diane, de Vénus, de Flore ou d'Hébé, ils suspendent des guirlandes, des couronnes, des instrumens de musique & des trophées; ils dressent des autels, des trépiés chargés de cassiolettes, d'où s'exhale la fumée des parfums. Les vases les plus élégans sont couronnés par des chapeaux de fleurs; les feuillages entourent des bas-reliefs, des cammées, des tableaux qui rappellent les vœux offerts dans les temples: des ornemens symboliques accompagnent, parent, & caractérisent les divinités graves, ou celles qui présidoient aux plaisirs des hommes. Ils n'oublient pas celles qui annoncent les saisons, les mois, l'amour, la guerre, la chasse, la pêche, enfin la sagesse ou la folie.

C'est lorsque le Peintre d'*arabesques* en est à ce dernier caractère, qu'il doit mettre une mesure à ses caprices & rappeler ce sentiment des convenances & des conventions reçues; ce goût enfin, qui, d'après la juste relation que doivent avoir les choses entr'elles, contiendra son délire; & si cette loi lui semble trop austère pour un genre qu'il pourroit croire absolument libre & indépendant de toute règle, qu'il fixe un regard sur les modèles en ce genre que Raphaël a consacrés au Vatican, & qu'il soit bien convaincu que plus on s'en écarte, plus on s'éloigne des véritables convenances du genre.

Artistes, qui, par délaînement de travaux plus sérieux, vous exercez à composer des *arabesques*, que vos *rincaux*, que les *agencemens* des parties souples & flexibles dont vous faites la charpente légère de vos ornemens, n'ayent donc rien de forcé; que l'élégance & la grace les disposent. Il faut qu'en les voyant, on imagine qu'un hasard, un vent léger, la plus naturelle industrie, celle d'un enfant, ont courbé, enlaidi, guirlandé les jeunes branches des arbrisseaux & les fleurs que vous employez. Moins on met d'effort à former une couronne de roses, plus son contour est agréable. La peine laisse partout sa trace. On le voit, on le sent dans l'expression, dans le discours, dans le geste, dans l'action & dans tout ce qui est susceptible d'aisance, de naturel & de grace.

Songez encore, lorsque vous placez les objets dont vous enrichissez vos *arabesques*, & quand vous les disposez les uns sur les autres, pour remplir un espace, souvent ingrat, auquel vous êtes assujéti, songez, dis-je, que ce qui est plus solide doit soutenir ce qui est plus léger.

Tout ce qui s'élève, soit par la végétation, soit par l'industrie naturelle des hommes, suit cette loi nécessaire. D'ailleurs, tous les objets tendent à diminuer & à s'alléger d'autant plus qu'ils s'éloignent de la terre & qu'ils participent davantage de l'air qui les environne.

La *pondération* est une loi universelle. Les corps, les plus légers même, y sont soumis. celui qui regarde un objet manquant d'appui, un poids qui ne paroît pas suffisamment soutenu, un assemblage de parties non équilibrées, éprouve une sensation inquiète & pénible.

La symétrie & certain balancement dans la composition, qui équivaut à la symétrie, sont par conséquent des obligations que vous impose presque tout ce que vous voyez dans la Nature; non cependant qu'elle soit toujours régulièrement symétrique; mais lorsqu'elle ne l'est pas, elle se montre au moins équilibrée, & si l'homme se considère lui-même, il retrouve & aperçoit continuellement dans ses semblables, ainsi que dans tous les animaux vivans, des parties disposées symétriquement & toujours balancées & équilibrées dans le mouvement & dans le repos. C'est ainsi que l'homme, qui voit & juge presque tout en lui & par lui, acquiert nécessairement un penchant irrésistible à placer symétriquement tout ce dont il dispose, & cette disposition, indiquée physiquement & inspirée par la Nature, est peut-être un des premiers & secrets principes de l'ordre moral qui lui est si nécessaire.

Les principales loix de vos *ordonnances* sont donc la légèreté graduée, en partant des bases, ainsi que la symétrie & un balancement dans la disposition des objets qui satisfasse le regard.

La variété est encore une de ces loix. Vous devez d'autant plus vous y soumettre que les objets que vous employez étant peu intéressans, attachent moins, & que l'on desire, par cette raison, d'en voir un plus grand nombre.

Mais si l'on attend de vous une d'autant plus grande variété que vous avez plus d'objets à votre disposition, d'une autre part, on exige que vos compositions destinées ordinairement à se trouver placées d'une manière relative les unes aux autres & à se présenter dans un ordre symétrique aux lieux qu'elles décorent, ayent une sorte de ressemblance & de rapport entr'elles, & ce rapport impose des loix aux variétés dont votre imagination pourroit être trop prodigue.

Il n'est pas inutile d'observer que les *arabesques* admettent des allégories. Elles peuvent haïarder de dire quelques mots à l'esprit, en amusant les regards; mais gardez-vous de prétendre à leur faire tenir des discours recherchés & trop suivis, sur-tout si vous leur donnez un sens moral & sérieux. L'esprit mal employé est le plus ordinairement une affectation qui déplaît, ou une pédanterie qui choque.

Il ne faut pas plus de prétentions déplacées dans la Peinture , & sur-tout dans ses jeux , que dans les autres ouvrages des Arts. Quel est l'objet qu'on a en regardant des *arabesques* ? à-peu-près le même que lorsqu'on s'arrête à voir jouer des enfans. S'il leur échappe quelques mots spirituels , gais , naïfs ou piquans , on sourit : s'ils veulent raisonner , on les quitte.

Lorsque les *arabesques* sont du genre comique , ils sont dans la Peinture ce que la plaisanterie est dans les ouvrages littéraires , ou dans la conversation , & tout le monde sait que la plaisanterie , sous quelque forme qu'elle se montre , doit être de bon goût , légère , gaie , spirituelle , qu'il ne faut pas y insister trop. Vous direz que la plaisanterie n'est pas le meilleur genre dans les productions de l'esprit ; on peut dire la même chose des *arabesques* dans les productions de l'Art ; mais tous les genres ont leur mérite & le délassement nous est aussi nécessaire que le travail.

ARRÊTÉ, (part. prés.) On dit *arrêter* un projet , pour signifier qu'on se détermine à l'exécuter. On dit aussi , *arrêter* une esquisse , une composition ; *arrêter* un contour , une figure , le trait d'une figure , & l'on veut faire entendre par-là que tous ces objets sont déterminés & n'éprouveront plus de changement.

Le mot *arrêter* , au propre , dans la langue générale , signifie retenir & fixer un corps vivant ou animé , qui , sans cela , suivroit un mouvement.

Ici , *arrêter* le trait ou la composition , veut dire : les fixer de manière qu'ils ne cèdent plus au mouvement d'une imagination indécise.

L'Artiste , quelquehabile qu'il soit , hésite souvent en dessinant ou en composant : il essaye , il corrige ; enfin , plus satisfait , il s'*arrête* à une idée , à une forme ; il trace , le plus correctement qu'il lui est possible , les contours ou les différens objets d'une composition , dans la résolution de n'y rien changer. Ce qu'il a fait alors est *arrêté* , & même , quand ce ne seroit qu'une esquisse , le tableau semble lui-même *arrêté* d'avance , par la détermination que prend l'Artiste de suivre , en l'exécutant , ce qu'il vient de tracer.

Venons à quelques observations sur cette opération , qui appartient plus à l'esprit encore qu'à la main ; mais adressons-les aux jeunes Artistes , parce qu'elles leur conviennent plus qu'à ceux qui ne pratiquent pas l'Art , ou à ceux qui le pratiquent depuis longtemps.

Il y a certainement , dans les études que vous faites , des motifs d'incertitude ; car le trait de la beauté ou de la perfection , par exemple , de chaque objet , est tellement délicat , que l'Artiste doit craindre toujours de l'avoir passé , ou de ne l'avoir pas atteint. Mais si , trop plein de cette crainte louable , vous tombez dans une indécision habituelle , ce défaut , qui vous fera perdre beaucoup de temps , qui mettra votre esprit & votre

main sans cesse à la gêne , nuira plus à votre talent que les incorrections même auxquelles vous seriez *arrêté* ; car , restant indécis , vous ne produisez réellement rien ; au lieu que , si vous vous déterminez , quand vous manqueriez votre but , le défaut dans lequel vous seriez tombé vous instruira de ce que vous auriez dû faire pour l'éviter. Un voyageur qui , à l'aspect de plusieurs sentiers , trop incertain de celui qu'il faut prendre , n'en prend aucun , est bien plus loin d'arriver que celui qui , n'ayant pas choisi le meilleur , revient , lorsqu'il est mieux instruit , au point d'où il est parti , pour en prendre un autre.

Au reste , si votre indécision naît , non-seulement de la trop haute idée du beau , mais plus encore de votre caractère , il est bien difficile que vous vous en corrigiez. Car un homme , né indécis , ne peut se résoudre , même à combattre son indécision & à prendre les moyens d'en sortir.

Ce défaut est malheureusement très-commun ; la plupart des hommes ne se déterminent souvent qu'à laisser le hasard décider leurs indécisions. Demandez , après qu'ils ont discuté longtemps une affaire ou une opinion , ce qu'ils ont *d'arrêté* sur ces objets , ils seront tout aussi embarrassés qu'au premier moment où il en a été question. Heureux s'ils ne le sont pas davantage ! Comme il est rare de trouver les hommes parfaitement déterminés sur ce qu'ils veulent , il est rare qu'ils le soient dans ce qu'ils font.

C'est dans la jeunesse qu'il est possible de corriger , ou de diminuer tout au moins , l'indécision ; & c'est dans les premières études que les maîtres peuvent habituer les élèves à *arrêter* leurs productions. Pour les Artistes plus avancés , c'est en fixant leurs idées sur des principes sûrs , tels que ceux que donnent l'Anatomie , la Perspective , sciences exactes , & sur la connoissance des belles formes , tirée de l'étude suivie des beaux modèles.

Si vous desirez que j'étende ces observations sur la composition & sur ce qu'on peut nommer les ensembles de vos ouvrages , je hazarderai de vous dire que vous parviendrez à *arrêter* vos idées , en vous faisant à vous-mêmes des questions précises , & vous imposant la loi d'y répondre.

Ai-je une connoissance bien *arrêtée* du sujet que je veux traiter ?

Ai-je lu avec assez d'attention les bons ouvrages dans lesquels ce sujet est consigné ?

Après les avoir lus , ai-je suivi la moralité ou l'impression qui doit essentiellement en résulter ?

Est-ce d'après ces points , bien *arrêtés* , que j'ai tenté de composer & de distribuer , soit mes objets , soit mes plans , soit les effets propres à remplir le but que je dois avoir ?

S'il s'agit de se déterminer sur quelques relations plus particulières , comme la destination de l'ouvrage , ou le desir de ceux qui emploient vos talens ; il vous est facile encore de vous proposer

D'autres questionnaires qui, si vous y répondez clairement, leveront vos doutes, & arrêteront vos idées.

Il y a quelques-unes de ces questions auxquelles une sorte d'inspiration du génie supplée presque sans que l'Artiste s'en rende compte; mais s'en reposer sur ce moyen, c'est s'abandonner sur un appui qui peut manquer souvent au besoin.

Les inspirations heureuses du génie sont rares, pour ceux même qui ont du génie.

ARRONDIR, (subst. masc.) *Arrondir* un objet, qu'on représente, par l'illusion de la Peinture; sur une surface plate, ce n'est pas seulement le faire paroître de relief, c'est dégrader tellement la couleur par l'effet du clair-obscur, que la rondeur se fasse sentir aussi parfaitement que la réalité l'offre, & sur-tout en donnant bien à connoître la nature de la substance qu'on fait paroître *arrondie*. En effet, le métal, la pierre, les étoffes s'*arrondissent* par des effets différens de ceux que produisent, par exemple, un bras ou une jambe bien *arrondis*. Les reflets sur-tout diffèrent en raison des matières sur lesquelles tombe la lumière. C'est par des demi-teintes & des nuances de tons successivement dégradés que s'opère ce prodige; il suppose la parfaite intelligence du clair-obscur; mais il demande aussi de la patience & du soin. Les Peintres qui se font un mérite particulier de *terminer*, en peignant d'une manière *précieuse*, mettent le temps & l'attention nécessaires à ces dégradations.

Les Artistes prompts & animés se croient autorisés à employer moins de patience, parce qu'ils ont ordinairement plus de génie; ils sont portés à penser qu'on doit les entendre à demi-mot, & souvent en effet ils sont compris comme les hommes d'esprit qui suppriment quelques intermédiaires dans leurs idées ou dans leurs expressions; mais la similitude n'est cependant pas complète. L'homme d'esprit qui parle vivement emploie ou supprime des mots qui ne sont que des signes, & y supplée par le geste, par l'accent ou par des réticences marquées. Le Peintre présente des objets visibles, immobiles, qui doivent offrir aux regards des formes réelles & sur-tout le relief, sans lequel il n'est point d'illusion dans la Peinture. Cependant on tolère par convention quelques défauts de rondeur, pourvu que l'Artiste en dédommage par d'autres perfections de l'Art. D'ailleurs, dans les ouvrages de grande dimension, qui sont destinés à être vus à des distances plus éloignées que les petits tableaux, il est nécessaire que la dégradation de demi-teintes, de jours & d'ombres soit nuancée moins finement. Aussi ces sortes de représentations exigent-elles que le spectateur se place au point d'où elles doivent produire leur effet; & comme les hommes peu instruits ou peu attentifs sont rarement susceptibles de ce soin, il est assez rare qu'à l'égard

de l'arrondissement des parties, le jugement qu'on porte soit bien juste.

Je crois pouvoir me borner à cette explication, en recommandant aux jeunes Artistes de ne pas se fier à l'intelligence de ceux qui doivent regarder leurs ouvrages, & d'arrondir sur-tout avec soin les objets dans lesquelles cette rondeur est une beauté ou une qualité distinctive.

ART, (subst. masc.) Les besoins physiques de première nécessité, produisent l'industrie, & l'industrie produit les *Arts mécaniques*.

Les besoins de l'esprit, dont les principaux sont l'ordre, la curiosité & le désir des vérités, produisent le perfectionnement de l'intelligence, & celle-ci produit les connoissances & les *Arts scientifiques*.

Les besoins du sentiment, c'est-à-dire, les épanchemens de l'ame & les communications qui sont naturelles, & deviennent de plus en plus nécessaires aux hommes rapprochés les uns des autres, créent ou s'approprient des langages, & ces langages sont les *Arts libéraux*. Voilà ce que comprend le nom général qui fait l'objet de cet article.

Les combinaisons & les divers progrès de ces trois sortes d'*Arts*, forment les différentes nuances de civilisation dont les hommes sont susceptibles, soit individuellement, soit collectivement, voilà ce qu'il est très-intéressant d'observer.

Les *Arts mécaniques* établissent des rapports indispensables & conséquemment une civilisation nécessaire entre ceux qui éprouvent les besoins de première nécessité & ceux qui aident à les satisfaire. Cette nuance de civilisation domine dans le premier état des sociétés; mais il seroit facile d'y observer aussi les germes & les ébauches des deux autres.

La civilisation s'opère également par le perfectionnement de l'intelligence, d'où naissent peu-à-peu les *Arts* de combinaison, de méditation & d'observation, nommés *Arts scientifiques*, dont l'effet est d'organiser de mieux en mieux les sociétés & les industries, en établissant les loix, les théories, & en découvrant ce que nous pouvons connoître des mystères de la Nature.

Enfin, une sorte de civilisation également fondée dans l'essence de l'homme, est celle qui s'opère par les *Arts libéraux*, devenus, en se perfectionnant, les langages des grandes institutions sociales & des sentimens individuels les plus intéressans.

L'homme, regardé comme individu, ou considéré comme société, est donc destiné à se civiliser autant qu'il est susceptible de l'être, par les trois sortes d'*Arts* que je viens de désigner, & la civilisation est d'autant plus complète qu'ils sont plus ou moins bien combinés & dirigés pour contenter les besoins corporels, étendre les lumières

de l'esprit & suffire aux satisfactions sentimentales.

Comme ces combinaisons ne sont jamais parfaites, comme elles varient sans cesse, les hommes & les sociétés semblent destinés à se balancer perpétuellement, dans les innombrables révolutions des temps, de la barbarie à la civilisation & de la civilisation à la barbarie.

Mais il résulte de ces élémens que les hommes, pour leur avantage, doivent contribuer au soutien & au perfectionnement des *Arts*.

Ce Dictionnaire est destiné spécialement à la Peinture : cependant sa perfection entraîne des rapports avec les autres talens libéraux, & exige le secours de plusieurs *Arts mécaniques & scientifiques* ; j'ai désigné ces différentes relations, suivant leur ordre, à la fin du Discours préliminaire.

D'autres rapports enfin ont pour bases les différentes manières dont tous les Beaux-Arts & par conséquent la Peinture, peuvent être envisagés par ceux qui les protègent, par ceux qui les exercent, & par ceux qui se contentent d'en jouir. C'est sur quoi je vais m'étendre.

Si leurs principes ou leurs opinions influent nécessairement sur l'objet à l'égard duquel je les envisage comme formant trois espèces de classes, il seroit utile que des notions élémentaires les aidassent à connoître, lorsqu'ils voudroient y avoir recours, comment ils peuvent favoriser les *Arts* & comment ils leur nuisent.

Ce Dictionnaire contient les élémens relatifs à ceux qui exercent la Peinture ; cependant, comme j'y ai adressé des observations aux deux autres classes, lorsque l'occasion s'en est présentée, je vais hasarder encore dans cet article quelques notions qui les regardent directement.

Je commence par la plus distinguée, & rassuré par une intention pure, je n'appréhenderai pas que ceux qui la composent s'offensent, si je dis qu'ils ne reçoivent pas toujours dans leurs institutions, sur l'objet dont il s'agit, des idées assez justes, assez grandes, & par conséquent aussi convenables que le demanderoient l'intérêt des *Arts* & leur propre intérêt.

Les *Arts libéraux*, trop souvent regardés comme objets agréables, leur sont le plus ordinairement présentés sous cet unique aspect, & par conséquent dans un ordre beaucoup trop inférieur à celui qui leur appartient & à des connoissances plus importantes sans doute, mais dont l'importance n'a droit de rien ôter à la valeur des autres.

Mieux éclairés sur la nature & les destinations des *Arts*, ils reconnoitroient facilement qu'aucun d'eux ne doit être considéré par les premiers de nos sociétés civilisées, uniquement comme objets d'agrément, & je crois ce principe d'autant mieux fondé que l'*Art* même dont traite cet Ouvrage,

paroît, comme je vais l'exposer, aussi indissolublement attaché que les autres, aux grands & importants objets dont j'ai déjà parlé dans le Discours préliminaire.

Si l'on parcourt, il est vrai, les différentes branches de talens dont la Peinture fait partie, on appercevra que les plus nobles destinations dont ils sont susceptibles étant plus négligées que dans les siècles où ils ont joui de toute leur gloire, les honorables titres dont ils étoient décorés, doivent paroître trop élevés pour la plupart des usages que nous en faisons, & que les genres subordonnés étant beaucoup plus employés de nos jours à ce qu'on qualifie d'*agréable*, qu'à toute autre destination, on a dû se restreindre à nommer *agréables* les *Arts* qu'on appelloit *divins* ; on a pu même se croire autorisé à les regarder, sous quelques rapports, comme *Arts de luxe*, comme *Arts inutiles*, & peut-être comme *Arts pernicieux*.

Mais l'abus des usages & des dénominations ne change pas la nature des choses, quoiqu'il change les noms qu'on leur donne & les opinions qu'on en a, & malgré les préjugés, il sera facile encore, d'après quelques notions plus approfondies, que je vais offrir, de reconnoître les importantes destinations qui ont acquis aux *Arts* la noblesse & l'éclat dont ils ont joui, & que n'auroient pu leur mériter des usages uniquement agréables.

Si l'on parcourt ensuite tous les usages dont ils sont susceptibles, on verra qu'indépendamment des objets de pur agrément, objets qui, soumis aux convenances, ne peuvent les dégrader, les branches les plus subordonnées de tous les *Arts*, & en particulier de ceux du Dessin, offrent encore des utilités si grandes à l'industrie, & par conséquent des avantages si importants pour le commerce & pour la richesse des États, qu'ils méritent une considération trop altérée de nos jours par des idées vagues & superficielles.

Revenons sur ces premières notions pour les développer davantage.

J'ai parlé au commencement de cet Ouvrage des cultes à l'occasion des *Arts*, la liaison de ces objets peut présenter quelque chose d'extraordinaire, d'idéal & d'incohérent. Si l'on ne considère pas que le premier & le plus respectable des cultes, le culte religieux lui-même ne pourroit tomber sous les sens, ne pourroit être que personnel, intérieur, & conséquemment dénué d'unanimité, sans le ministère des *Arts libéraux*, c'est-à-dire, le langage d'action ennobli qui, seul, exprime & inspire rapidement aux regards d'une multitude assemblée, les respects dus à la plus sainte des institutions ; l'Eloquence sentimentale qui instruit, exhorte, touche & console ; la Poésie & le Chant qui, en exaltant, d'après les inspirations de l'âme, la reconnoissance, les desirs, les vœux & tous leurs différens

différens accens , les élèvent vers les cieux , les font entendre , les communiquent à un grand nombre d'hommes assemblés , & les leur font adopter , si l'on peut parler ainsi , à l'unisson ; par l'Architecture , qui donne lieu de réunir convenablement les hommes remplis des mêmes sentimens , & contribue par des proportions & des formes à entretenir en eux les impressions & les sentimens religieux , objets de leur réunion ; par la Sculpture & la Peinture enfin , propres à soumettre aux regards , pour les mieux imprimer dans l'ame , tous les objets positifs ou figurés du culte.

Ces premières notions , étendues à l'héroïsme & au patriotisme , n'en acquerront que plus d'importance , & si elles paroissent fondées , les chefs de quelque État civilisé que ce soit , doivent regarder essentiellement les *Arts libéraux* , non comme objets d'agrément & de luxe , mais primordialement comme langages des plus nobles impressions & des sentimens les plus élevés dont les hommes soient susceptibles. Il est donc bien plus intéressant qu'on ne seroit induit à le penser , d'après les idées vulgaires , que ces *Arts* soient soutenus par des soins éclairés , & nous verrons combien il l'est encore que , perfectionnés dans leurs plus importantes destinations , ils soient dirigés en raison de leur utilité , jusques dans les moindres usages , par ceux dont le privilège honorable est d'exercer ces nobles soins.

En effet , si la perfection de ces langages est propre à exprimer , à communiquer , à inspirer avec force & dignité les sentimens religieux , héroïques & patriotiques , si les discours , les accens , les représentations excitent & nourrissent l'émulation & l'enthousiasme , l'imperfection des *Arts* ne peut que les altérer ou les dégrader , en donnant lieu au ridicule & en excitant l'ironie , impressions absolument contraires & par conséquent nuisibles au but des grandes institutions ; car la dérision , sentiment vulgaire & souvent grossier , sur-tout s'il est excité par la seule imperfection des formes matérielles , ne se communique que trop aisément à l'esprit , parce qu'il flatte son orgueil ou sa malignité , & qu'il le gêne moins que le respect. D'ailleurs , qui ne sait que les impressions des sens ont sur la plus grande partie des hommes , un ascendant *instinctuel* , supérieur à celui de la raison & souvent au sentiment même ?

Il est donc , en effet , de la plus grande importance , pour le soutien des grandes institutions , que lorsqu'elles tombent sous les sens elles soient , le moins qu'il est possible , exposées à ce qui peut les dégrader , & il est d'un avantage indubitable pour ceux qu'on suppose tout à la fois ministres du premier des Êtres , exemples des vertus héroïques & représentans de la patrie , de porter à la perfection les langages de ces grandes institutions avec lesquelles le rang qu'ils occupent les identifie.

Beaux-Arts. Tome I.

Si , descendant aux usages moins élevés des *Arts libéraux* , on s'arrête aux jouissances agréables dont ils sont les inépuisables sources , ne doit-on pas penser encore que ceux qui , revêtus de l'autorité & de la majesté , deviennent premiers Magistrats des mœurs , modérateurs des opinions & même des goûts publics , sont tenus , par ces nobles fonctions , de diriger pour l'avantage des hommes qu'ils gouvernent les amusemens même de l'oisiveté à ce qui est convenable , d'autant que la perfection des plaisirs naît de leur accord avec toutes les convenances , soutiens de l'ordre sans lequel il ne peut exister de société heureuse & agréable ?

Si les chefs de nos sociétés modernes descendent enfin jusqu'aux dernières branches des *Arts* en ne perdant point de vue la chaîne que je viens de développer , ils appercevront que les industries propres aux exportations , je veux dire les manufactures , les professions où le mécanisme est ennobli par le libéral , les objets usuels utiles , & ceux enfin qui composent ce superflu que la richesse des États rend nécessaire & même indispensable , ne peuvent conserver une supériorité avantageuse , si la sublimité des premiers genres , rejaillissant sur les seconds pour en augmenter l'agrément de concert avec les convenances , ne se répand pas jusques sur les moindres , à titre de bon goût.

Voilà quelques notions élémentaires sur la connoissance réelle des *Beaux-Arts* , que je croirois pouvoir convenir aux chefs des sociétés. Passons à leur puissance à cet égard.

Il est facile de sentir qu'elle ne sauroit être coercitive. Les *Arts libéraux* sont libres , comme l'annonce leur dénomination. La force ne peut pas plus les contraindre , qu'elle ne peut contraindre la pensée ; j'ajouterai qu'ils sont plus indépendans , car le génie qui , dans les *Arts* , est la pensée dans sa plus forte énergie & sa plus grande élévation , le génie enfin dont le droit est de maîtriser les sens & de soumettre les ames , a plus d'armes contre l'esclavage que la pensée , prise dans le sens ordinaire.

Les dépositaires de l'autorité n'auroient-ils donc aucun ascendant sur les *Arts* ? ils ont trois moyens puissans , non de les contraindre , mais de les favoriser :

L'insinuation par des discours & quelquefois par des mots , auxquels un sens juste dans un rang élevé , assure un effet plus prompt , & souvent plus efficace que la loi même.

L'exemple , moyen décisif quand nos chefs le donnent , je veux dire , la manière dont ils emploient eux-mêmes les *Arts*.

Enfin , le soin d'offrir à la Nation le plus d'excellens modèles nationaux ou étrangers qu'il est possible , & d'inspirer , par l'estime dont ils les honorent , la préférence qu'on doit leur donner.

Comme il est un *Art* qui apprend à pratiquer

les *Beaux-Arts*, il en est un qui instruit à les apprécier & à en jouir. Exercer cet *Art* est un privilège honorable & l'un des plus intéressans du pouvoir éclairé.

Mais, pour en faire usage, il est nécessaire que ceux qui sont revêtus de l'autorité sachent eux-mêmes voir, entendre, comparer & connoître convenablement à leur état. Car ce n'est qu'à ces conditions qu'ils peuvent jouir de l'avantage & de la satisfaction inestimable d'instruire leur Nation, c'est-à-dire, de faire distinguer par leurs discours, leur exemple, & en offrant des modèles, ce qui est bon, ce qui est beau, ou tout au moins ce qui est meilleur & plus approchant de la perfection en tout genre.

Si l'on se refusoit à penser que les sens, par lesquels doivent indispensablement passer les idées *artistiques*, ont besoin d'être formés. Si l'on pensoit que les yeux & les oreilles distinguent parfaitement, à cet égard, les formes, les couleurs & les sons. Qu'on parle de *fineesses de ton*, de *passages dégradés*, de *demi-teintes insensibles* pour la première fois à l'homme le plus clairvoyant, il avouera qu'il n'a de sa vie aperçu aucune de ces choses. Qu'on parle de modulations, de justesse parfaite d'intonation, d'harmonie musicale, oratoire, poétique à des hommes qui, doués d'excellentes oreilles, ne les ont jamais exercées sur ces objets, ils avoueront qu'ils ont été sourds jusqu'à ce moment.

On peut étendre ce principe au sens purement intellectuel, car les nuances progressives, les liaisons, les relations de nos idées ne peuvent également être aperçues, si l'on n'est exercé à les démêler & à les suivre. Mais ces applications m'éloigneroient trop de mon sujet, je reviens donc aux moyens qui forment le seul pouvoir des hommes puissans sur les *Arts libéraux*.

Les discours des premiers de quelque ordre qu'ils soient, on ne peut trop le répéter, ne sont jamais indifférens, distinction gênante sans doute, lorsqu'on en connoît l'importance; mais dont la gêne est compensée par l'avantage de diriger à si peu de frais les opinions.

Les exemples & les modèles, moyens plus puissans encore, exigent des premiers des Nations, soit dans les ouvrages importans qu'ils font produire aux *Arts*, soit dans les délassemens qu'ils y cherchent, soit dans les satisfactions usuelles même auxquelles ils les emploient, une prédilection suivie, pour ce qui est parfait, convenable, ou de meilleur goût.

C'est ainsi que les Souverains peuvent influencer jusques sur les sentimens libres de chacun de leurs sujets, & c'est d'après les *Arts*, langages publics des sentimens nationaux, que ceux qui savent observer en démêleront toujours le caractère.

Un Sage disoit à des Grecs: » Chantez; je n'en connoîtrai vos mœurs. « Cette interpellation

n'avoit rien d'extraordinaire, & s'entendoit aisément dans un pays & dans des siècles où tous les nobles *talens* étoient intimement liés aux institutions.

Il m'arrivera de faire peut-être l'application de cette espèce d'Apologue, à ceux qui s'occupent des *Arts*, & sur-tout à ceux qui en parlent le plus souvent; mais je dois, avant de passer à d'autres classes, hasarder encore pour la première dont je m'occupe, quelques notions élémentaires plus développées, sur l'exemple qu'il convient aux chefs de donner, & sur le soin de former les opinions par la comparaison des modèles qu'eux seuls peuvent rassembler & rendre publics.

Ces deux moyens ont entre eux une grande affinité; car c'est l'emploi des *Arts* aux usages importans, & sur-tout relatifs aux principales institutions, qui produit ces monumens, d'après lesquels la postérité juge collectivement l'état des lumières *artistiques* & le mérite des Souverains.

Ils peuvent attacher, pour ou contre leur gloire, le nom qu'ils portent à leur siècle.

C'est ce droit qui a tourné à l'avantage des Léon X, des Médicis, de François I, & de Louis XIV, pour parler seulement des temps & des *Arts* modernes.

Il est donc important que les premiers des Nations, lorsqu'ils aspirent à cette distinction, d'autant plus respectable, qu'on comparera mieux les *Arts* de la guerre aux *Arts* de la paix, emploient ceux-ci dans le plus haut degré de sublimité dont ils soient susceptibles.

Mais si ceux qui les pratiquent n'ont pas atteint une perfection libérale convenable à cette intention, ou si la Nation, par défaut d'idées arrêtées, ou par mobilité de caractère, fait chanceler ses Artistes, au lieu d'assurer leur marche, c'est à leurs tuteurs (je parle des Rois, que ce titre & cette fonction honorent) qu'il appartient d'exciter à la perfection les Artistes qu'ils emploient & d'éclairer leur Nation, en rassemblant par des soins généreux, & exposant aux regards des chefs-d'œuvre en tout genre. Il faut même que le nombre en devienne assez grand pour opérer, à l'égard des opinions vagues & souvent opposées d'un peuple mobile, ce que font dans une multitude agitée, les hommes imposans, qui, par leur seule présence, prescrivent ce qui convient.

Que les Capitales soient donc semées de monumens adaptés aux usages auxquels ils sont propres; fussent-ils empruntés, s'il le faut; fussent-ils copiés d'après ceux que l'admiration universelle a consacrés.

Si ces idées sont élémentaires, si leur droit, en cette qualité, est de pouvoir être généralisées & appliquées sans perdre de leur justesse, à tous les objets de même nature, souhaitons, pour le soutien de l'*Art dramatique*, que Corneille, Ra-

cine, Voltaire, se montrent sans cesse sur nos Théâtres pour en imposer au mauvais goût; que leurs chefs-d'œuvre impriment un tel respect qu'il ne soit pas plus permis de les altérer que les belles statues, soit par des restaurations indiscrètes, soit par des représentations négligées, fortes de familiarités qui conduisent infailliblement au mépris; mais pour que le mauvais goût, sans cesse attentif à se prévaloir de la faim dévorante qu'ont les hommes pour les nouveautés, ne se permette pas ces profanations, il est surtout nécessaire que le respect dû aux chefs-d'œuvre soit établi & soutenu par l'exemple de ceux à qui il convient de le donner.

Pourquoi, d'après ces principes, ne verroit-on pas & devant eux & devant le Public, se reproduire quelquefois dans les chaires ces éloquentes compositions oratoires, condamnées, depuis la mort des Fléchier, des Bourdaloue, des Bossuet, des Massillon, à languir dans les bibliothèques, ou bien à être parcourues des yeux seulement, & à rester ainsi privées de l'accent, de l'action, de la vie que de froids lecteurs ne peuvent leur rendre? Pourquoi nos temples, au lieu de retentir de psalmodes barbares, monotones, discordantes, ne résonneroient-ils pas d'une harmonie pure, touchante & digne de la première des institutions? Pourquoi, parmi nos *Arts*, qui sont frères, quelques-uns d'entre eux, tel que celui dont je viens de parler, sont-ils privés d'École Nationale, moyen important, qui, joint aux premiers, ne peut-être employé convenablement que par des soins & des bienfaits; seule autorité que reconnoisse le génie. Ainsi les chefs des États florissans peuvent soutenir, animer & élever jusqu'à la sublimité ces langages *artistes*, qui les honorent d'autant mieux qu'ils leur doivent plus de perfections & de reconnaissance.

Il est heureux pour moi de parler de ces moyens dont la puissance n'est qu'une douce & agréable persuasion, au moment où un Prince, voué par caractère & par penchant à tout ce qui est juste & convenable, en fait, pour l'avantage des *Arts*, l'usage le plus éclatant*. Il ne m'est pas moins doux, en mêlant un sentiment patriotique de reconnaissance à ceux de l'amitié, d'être assuré qu'on ne pourra citer ce monument, sans joindre à l'existence d'un bienfait national le souvenir des soins du Ministre** zélé, qui, autorisé à élever des statues aux hommes célèbres de sa patrie, l'est encore à consacrer un Temple où l'on pourra désormais les honorer.

Prêt enfin à passer à d'autres notions, je crois

avantageux de rappeler à la mémoire de mes lecteurs un Discours*, qui, embrassant une bien plus grande étendue d'idées élémentaires, se trouve pour jamais consacré dans la première Collection Encyclopédique dont notre Littérature ait été enrichie. Ne seroit-ce pas en effet à ce tableau si bien ordonné des connoissances humaines qu'il appartiendrait de servir de base à toute institution?

Si je m'étonnois sur le mérite d'un Ouvrage aussi vaste en aussi peu d'espace; si je disois que la postérité y retrouvera, comme dans une carte parfaite, les grandes routes des vérités que les hommes semblent condamnés à perdre de période en période, pour les chercher ensuite & les retrouver si difficilement, je n'aurois certainement pas à craindre qu'on attribuât de si justes témoignages d'estime au sentiment ancien & tendre qui m'attache à l'auteur; mais les bornes où je dois me restreindre en prescrivent à mes justes éloges.

Elles me rappellent aussi aux idées élémentaires destinées à ceux qui ne voyent dans nos *Arts* que des objets de délassement, des jouissances agréables & trop souvent un luxe presque absolument personnel.

Si, comme je crois l'avoir fait connoître, il importé aux premiers des sociétés civilisées de soutenir & d'encourager les *Arts libéraux*, seroit-il moins intéressant, seroit-il indifférent pour ceux qui s'en approprient le plus particulièrement les jouissances, de contribuer à leur perfection? Eh! quel est celui d'entre nous qui personnellement n'a pas conçu & désiré dans le cours de sa vie, le plaisir, disons le charme attaché aux représentations de ce qui nous intéresse, ou de ce que le sentiment nous rend cher? Quel est celui qui, secondé dans le projet de ces jouissances par les plus renommés Artistes de son temps, ne les a pas désirés plus habiles encore? Plus les sentimens d'où naissent ces desirs, sont nobles & élevés, sont respectables ou tendres, plus on souffre de les voir incomplètement remplis; mais si ces ouvrages destinés aux jouissances sentimentales, donnoient lieu, par une exécution trop imparfaite, à la dérision, n'éprouverions-nous pas une peine égale à celle que nous seroit l'interprète mal-habile ou ridicule, chargé de nos plus chers intérêts? Les affections qui nous sont inspirées par la nature; la tendresse paternelle, la piété filiale, l'amour, l'amitié, l'honneur, la reconnaissance, la générosité, sont à l'égard de chacun de nous ce que les institutions religieuses, le patriotisme & l'héroïsme sont à l'égard des sociétés dont nous faisons partie. Ces sentimens établissent des cultes semblables à ceux par lesquels les Anciens honoroient dans leurs foyers les Divi-

* La réunion des ouvrages de Peinture & de Sculpture, la plus nombreuse qui ait jamais existé, & qui, destinée à être publique, comme la Bibliothèque Royale, occupera dans le palais du Prince, une galerie de 1400 pieds de longueur.

** M. le Comte d'Angiviller.

* Le Discours préliminaire de la première Encyclopédie par M. d'Alembert.

nités bienfaisantes qui présidoient à leur bonheur. Les *Arts libéraux* sont les langages de ces cultes, l'imperfection de ces langages altère leur dignité ; la perfection de tout ce qui les interprète ou les représente, les honore ; en parler peu convenablement, les peindre mal, en faire des images qui les dégradent, les faire tomber enfin sous les sens d'une manière qui leur soit défavorable ou ridicule, sont des espèces de profanations, & chacun de ceux qui aspirent aux plus douces jouissances des *Arts*, doivent donc à l'intérêt de la personnalité même, de contribuer à les soutenir & à les porter aux véritables perfections.

Voilà les premiers élémens convenables à ceux qui, n'étant pas chargés de diriger les *Arts*, & ne se dévouant pas à les exercer, paroissent se contenter d'en attendre des satisfactions & des jouissances. Mais s'ils n'en exigeoient même que des amusemens passagers, n'ont-ils pas encore le plus grand intérêt à les goûter aussi complètement que leur imagination les leur fait désirer ?

Doit-on se laisser de répéter que c'est par la perfection des *Arts*, perfection qui les rend plus susceptibles de s'accorder avec toutes les convenances, que les amusemens mêmes deviennent véritablement agréables ? Les amusemens sont destinés à ramener pour quelques momens l'égalité entre les hommes & à suspendre la personnalité. C'est altérer leur nature, que d'enfreindre ce premier principe qui doit leur servir de base. Ce qu'on nomme divertissement, n'est pas reconnu comme tel, s'il se borne à un seul individu : le plaisir enfin demande à être partagé, à être unanime ; tous ceux qui y participent doivent y contribuer & en jouir, & cette destination élémentaire n'est bien remplie, qu'autant que les convenances sont observées avec soin & avec finesse. Lors donc que les *Arts libéraux* sont employés aux amusemens même, plus ces *Arts* sont perfectionnés, plus les convenances ont de ressources pour le choix des genres qu'on emploie, l'usage qu'on en fait, les mélanges auxquels ils peuvent se prêter sans se détériorer ou se dénaturer. Le goût, qui est le sentiment délicat & fin des convenances générales & des conventions établies, a droit jusques sur la durée des amusemens, ainsi que sur le lieu, le nombre, le choix de ceux qu'ils rassemblent, & si les fêtes, les jeux, les spectacles publics ou particuliers manquent si souvent leur but, il est aisé de reconnoître que c'est par l'infraction de quelques-unes des convenances & la plupart du temps, de presque toutes à la fois.

Puisque j'ai parlé du sentiment fin des convenances, je dois faire observer qu'à l'égard de la plupart des *Arts*, c'est par l'ignorance ou le mépris de ces élémens, applicables à tous, que la Poésie est tombée & tombe si souvent encore dans les excès de toute espèce, soit en surchargeant sa parure d'ornemens & de faux brillans,

nuisibles à la véritable beauté, soit en s'abaissant, comme pour s'humaniser sans doute, jusqu'à la platitude, au trivial & au mauvais goût. C'est par l'oubli de ces principes élémentaires que la Sculpture s'est égarée dans des temps peu éloignés de ceux où j'écris, soit dans l'extravagance, la prodigalité & le mauvais emploi des ornemens, soit dans les exagérations & les abus d'expressions, de contrastes & de mouvemens. C'est ainsi que l'Architecture, tantôt lourde, pour paroître majestueuse, tantôt mesquine, pour paroître légère, a prodigué les masses disproportionnées, les colonnes & les ornemens hors de toute mesure & en dépit du véritable goût, c'est-à-dire, de la raison & des convenances.

Je me trouve ramené naturellement par ces dernières réflexions à observer à ceux qui se contentent de jouir des *Arts*, qu'un des soutiens de leurs jouissances, seroit le maintien des proportions que la raison éclairée établit naturellement entre les différens genres de chacun des *Arts* ; car l'intervention des idées à cet égard, en rompant la chaîne dont j'ai fait voir le développement & l'importance, ne peut qu'être infiniment nuisible, même aux branches les plus subordonnées. Mais comment engager une classe jalouse de son indépendance, maitresse de ses préférences, arbitre de ses goûts particuliers, à adopter ce principe & à le maintenir sur-tout, si ceux qui composent cette classe regardent absolument les *Arts* comme objets d'amusemens & de jouissances personnelles ? Des principes sembleroient des atteintes à leur liberté. D'ailleurs, est-ce le moment de réclamer un droit d'aïeuse pour les genres les plus nobles de tous les *Arts*, lorsque leurs grandes destinations négligées rendent leurs droits moins évidens ? Lorsque les genres, uniquement agréables, sont d'autant plus fêtés, qu'ils se prêtent plus à la personnalité que les genres élevés & qu'ils gardent moins leur dignité ? Cette entreprise, quoique raisonnable, seroit sans doute très-douteuse ; aussi, laissant le ton du précepte, je me contenterai de hasarder, à l'exemple du Grec que j'ai cité, quelques questions à ceux qui paroissent s'occuper avec plus d'intérêt & d'activité des jouissances de la Peinture.

Daignez, ai-je dit quelquefois à plusieurs de ceux dont je parle, daignez m'apprendre quel est le principe de votre admiration pour ces tableaux qui vous causent de si vifs enthousiasmes ? — La Nature. La Nature, m'a-t-on répondu. — Et j'osois dire alors : Vous connoissez donc bien la Nature ; vous l'avez observée avec réflexion ; vous l'avez étudiée, méditée ; vous avez distingué ce qu'elle a de plus noble, de plus essentiellement beau, de plus intéressant ; vous conservez avec ordre dans votre idée ces beautés graduelles, ainsi que la mémoire exacte des formes, des effets, celle des mouvemens, des passions ; vous les dicteriez au Peintre, si son imagination

étoit en défaut ; vous m'en donneriez des idées justes ? Et ces questions causeroient quelque embarras à plusieurs de ceux à qui je les faisois.

Daignez, disois-je à d'autres que je voyois sacrifier le nécessaire, la bienfaisance, plus douce encore, ce qu'ils avoient, oserois-je le dire ? ce qu'ils n'avoient pas, pour posséder un tableau capital de quelques-uns de ces Maîtres qui prenoient & cédoient tour-à-tour la première place dans les collections, daignez me faire bien connoître, me faire sentir aussi vivement que vous les sentez des beautés dont assurément je ne nie point l'existence, mais que je n'apprécie pas sans doute d'après les mêmes idées. Si l'on dédaignoit quelquefois de me répondre, bientôt une inconstance pittoresque m'apprenoit, non les perfections, mais les défauts de l'objet qu'on avoit chéri : il n'étoit pas aussi précieux, aussi pur qu'on l'avoit pensé, & j'avoue qu'on a droit de se plaindre de ce dernier défaut dans les objets de ses affections.

Mais s'il m'arrivoit de m'étonner de ce que ce défaut essentiel avoit échappé à des connoissances que je me gardois bien de révoquer en doute, un premier engouement avoit, répondoit-on, causé cette erreur ; mais les soins de celui qui étoit près de procurer un autre ouvrage plus capital encore, avoient dessillé les yeux, en promettant une jouissance qui devoit en imposer aux connoisseurs les plus fins & aux trafiquans de Peinture les plus habiles. » Je ne pense pas, disoit-on, si j'ai le bonheur de posséder ce dont on me flatte, qu'aucun Amateur puisse se vanter de l'emporter sur moi. — Et je disois tout bas : Le principe élémentaire de vos plaisirs ne tiendrait-il donc qu'à une sorte de vanité & de personnalité exclusive ? Mais je n'osois encore juger si sévèrement ; car il m'avoit semblé reconnaître dans les émotions que causeroient certains ouvrages, une ressemblance trop grande avec celle que produisoient également les récits d'une action généreuse, d'un événement intéressant, d'un fait digne d'être célébré. Sans doute, disois-je, les représentations qui excitent ces enthousiasmes représentent avec toute l'expression possible des actions, des faits qui parlent avec le plus grand intérêt à l'esprit & au cœur ; sans doute ces sujets pourroient être traduits dans les langages de tous les Arts. Ils conviendroient à la Sculpture ; ils donneroient lieu à un noble Poème, à un récit attachant, à des représentations dramatiques. On hésitoit à répondre, & j'étois réduit à penser que l'ordre des idées & la connoissance des différens genres de beauté de la Nature, n'étoit peut-être guère moins intervertie que l'ordre des talens & des différens genres des ouvrages : j'étois entraîné même à penser que ces interventions d'idées pourroient bien influencer sur les sensimens & par conséquent sur les mœurs.

Mais pour ne pas m'arrêter à des inductions

qui sembleroient trop défavorables à mon siècle, passons à une autre partie de cette même classe nombreuse qui, ne se croyant pas chargée de diriger les Arts & ne les exerçant pas, se réserve le droit d'en jouir. Je m'adresserai à ceux qui voués par état à des occupations suivies, à des fonctions exigeantes & étrangères aux talens dont je parle, ne sont pas cependant dénués du penchant naturel qui porte tous les hommes à la jouissance des Arts.

La plupart avec une modestie ingénue fort différente de la confiance que donnent trop souvent des lumières incomplètes, me diront que jamais ils n'ont eu le temps d'entrer dans les mystères de la Peinture ; mais qu'ils regrettent de ne pouvoir prendre leur part de ces plaisirs si vifs dont ils entendent parler à ceux qui s'y livrent. » Nous regardons avec avidité, ajouteroient-ils, les ouvrages les plus vantés, les ouvrages qui s'acquièrent à plus haut prix, & nous n'éprouvons ni par les yeux, ni dans l'esprit, ni dans le cœur ces impressions délicieuses, sentimentales ou scientifiques que nous voudrions partager avec ceux qui sans doute les ressentent au degré qu'ils les montrent. « Au lieu de vous plaindre, répondrais-je à ces hommes modestes, rendez-vous plus de justice. » En effet, vous vous croyez bien plus ignorans que vous ne l'êtes ; car si vous avez une vue saine, un esprit droit, un sentiment sans artifice, sur-tout un sentiment qui ne soit pas épuisé par de faux enthousiasmes, vous entendrez le langage de la Peinture, non pas, à la vérité, comme un Artiste, un Marchand & un Curieux ; mais comme il appartient à ceux qui sont doués des qualités les plus essentielles pour sentir, & même pour juger & apprécier. Souhaitez-vous de savoir comment il faut y procéder ? Interrogez les ouvrages des Arts. Demandez à un tableau ce qu'il veut de vous, ce qu'il a à vous dire. Fontenelle faisoit cette question à une Sonate ; mais vraisemblablement il lui arriva de ressembler en ce moment à ceux qui interrogent & n'écourent pas la réponse qu'on leur fait. » Pour vous, soyez-y attentifs. Que votre esprit, que votre ame, que vos sens ne perdent rien, s'il se peut, de ce que dira l'ouvrage que vous interrogez. Vous serez à son égard ce qu'est un homme intelligent, sans être fort instruit, qui, à l'aide du sens de l'esprit ou de l'ame reconnoît, sans se tromper, si ceux qu'il écoute bien s'expliquent clairement, raisonnent juste, & touchent ou plaisent par leur manière de s'exprimer.

» La Peinture, qui est un langage, ne doit pas se borner à parler uniquement aux Artistes ou à ceux qui savent bien ou mal le Vocabulaire technique de cet Art. Il doit parler à tout le monde, s'expliquer clairement, raisonner juste, plaire ou attacher.

» Or s'expliquer clairement , pour un tableau ,
 » c'est offrir les objets imités , de manière que
 » vous ne puissiez ni vous tromper ni être arrêté
 » par des incorrections & des obscurités. Bien
 » raisonner en Peinture , c'est faire naître dans
 » l'ordre qu'elles doivent avoir , les idées qui
 » sont convenables au sujet dont elle parle ,
 » d'après une intention suivie. Enfin , plaire ou
 » attacher , relativement au Peintre , c'est présen-
 » ter des objets intéressans , ou , tout au moins ,
 » choisis , & s'ils ne sont ni fort intéressans , ni
 » d'un choix distingué , c'est les offrir au moins
 » avec les agrémens qui peuvent leur être pro-
 » pres , & non avec les disgrâces dont ils seroient
 » susceptibles.

» Il ne faut donc pas que vous exigiez , en
 » interrogeant une représentation d'objets com-
 » muns , qu'elle attache votre esprit ou qu'elle
 » touche votre cœur , & croyez que ceux qui
 » mettent si souvent en jeu l'esprit & le cœur ,
 » les usent tellement l'un & l'autre qu'il ne leur
 » en reste souvent que des souvenirs. Si les re-
 » présentations dont je parle , rappellent fidèle-
 » ment à vos yeux & à votre mémoire des objets
 » qui , comme tous ceux de la nature , ont leur
 » perfection , leur beauté & souvent même leur
 » grace , souriez à cette magie de l'Art ; mais
 » n'enviez pas , & sur-tout ne jouez pas des en-
 » thousiasmes qui seroient déplacés , quand même
 » ils seroient vrais.

» Quant aux objets qui sont de nature à atta-
 » cher & à toucher vivement , n'exigez pas non
 » plus une expression égale à la nature même ;
 » car alors vous désireriez que l'Art fût la nature ,
 » & l'Art ne peut en opérer que la représenta-
 » tion. Une glace fidèle ne pourroit pas même
 » satisfaire votre désir exagéré ; car bien que les
 » images qu'elle représente soient ce qui appro-
 » che le plus de la vérité , elles ne sont cepen-
 » dant , pour me servir d'un terme de l'Art ,
 » que la contre-épreuve de la nature.

» Observez cette nature animée , vous ver-
 » rez l'homme ému , lorsque ses émotions sont
 » vives , passer rapidement & instantanément de
 » nuances en nuances sans s'arrêter à une seule ;
 » mais la représentation peinte , qui est immo-
 » bile & immuable , ne peut vous présenter que
 » celle des nuances instantanées que le Peintre
 » a préférée , & son pouvoir ne s'étend qu'à les
 » choisir. Je fais que l'expression est la partie de
 » la Peinture la plus recherchée par ceux de
 » votre classe , qui ont plus d'esprit ou de sen-
 » timent que de lumières sur les moyens & les
 » procédés de l'Art ; mais cette partie , la plus
 » distinguée sans doute de toutes celles de la
 » Peinture , est dépendante de toutes les autres.
 » L'expression est l'âme de la représentation hu-
 » maine , mais l'âme ne se montre dans la na-
 » ture même qu'au moyen de parties & de for-
 » mes corporelles , qui doivent être propres à

» recevoir ses impressions. Le personnage d'un
 » tableau pour paroître affectés de quelqu'impres-
 » sion , de quelque passion que ce soit , doivent ,
 » avant tout , se montrer conformés comme ils
 » doivent l'être. Leurs traits , leur maintien ,
 » leurs gestes doivent parler sans doute ; mais
 » ces traits ne parlent point ou s'expriment mal ,
 » lorsqu'ils ne sont pas bien à leur place ; ce qui
 » rend indispensable au Peintre la connoissance
 » anatomique du corps humain & l'habitude d'en
 » représenter tous les aspects.

» Les gestes doivent parler aussi sans doute ;
 » mais la pondération ou l'équilibre que tous les
 » membres observent dans les moindres mouve-
 » mens , par une loi immuable de la nature ,
 » n'exigent-ils pas de l'Artiste l'étude de cette
 » science ? Tout ce qui contribue à l'expression
 » que vous désirez principalement dans les ta-
 » bleaux a donc droit à votre estime , d'après de
 » très-simples réflexions.

» Il ne vous est pas nécessaire d'entrer dans
 » les détails de l'Art ; il vous suffit de les entre-
 » voir ou d'employer quelques momens , non de
 » ceux qui appartiennent à vos occupations , mais
 » à vos loisirs , pour voir dessiner , ébaucher &
 » peindre. Alors vous connoîtrez , autant qu'il vous
 » est nécessaire , que dans la Peinture il est un
 » Art pratique fondé sur des connoissances ac-
 » quises auxquelles vous accorderez certaine-
 » ment un degré d'estime. Vous ferez alors ré-
 » flexion que si vous exigez principalement des
 » personnages du Théâtre l'expression , c'est que
 » la nature est chargée presque de tout le reste ;
 » les personnages d'un tableau sont bien , à la
 » vérité , des acteurs d'une scène pittoresque ;
 » mais le Peintre est obligé de les créer , de les
 » organiser , comme il est obligé de les faire
 » jouer ; vous devez donc partager votre estime
 » pour lui entre le don merveilleux de créer &
 » celui d'animer.

» Ne seroit-ce rien d'ailleurs , je m'en rapporte
 » à votre raison , que le mérite de feindre le
 » relief des corps sur une surface plate ;
 » de faire naître , par l'artifice des couleurs ,
 » l'idée de la profondeur sur une table ou sur
 » une planche , dont la surface est lisse ; de
 » faire croire que l'air circule autour des objets
 » qu'on y représente ; de rappeler l'idée des élé-
 » mens , les illusions de la perspective , effets ,
 » sans doute , moins intéressans que l'expression ;
 » mais qui , une fois connus & établis , méritent
 » de vous une juste appréciation , une indulgence
 » nécessaire , & de ne pas exiger trop exclusive-
 » ment de l'Art la perfection d'une partie en
 » faisant peu d'estime de toutes les autres. «

Ces objets élémentaires , dont je présente ici
 l'essai , comporteroient , comme on l'apperoit ai-
 sément , un Ouvrage , & je dois me borner à un
 article. Je m'arrête donc , en ne me permettant
 plus que quelques mots relatifs à un autre ordre ,

qui, indépendamment de ceux dont je viens de parler, se trouvent compris dans la classe qui ne protège ni n'exerce les *Arts*.

Cet ordre, que le nombre & l'utilité rendent respectable, est ce qu'on nomme *le Peuple*, nom que les différens points de vue sous lesquels on l'envisage élèvent aux regards de la raison, & abaissent aux yeux de l'orgueil. Le Peuple, selon les climats qu'il habite, les institutions auxquelles il est soumis, & sur-tout selon le bonheur dont il jouit ou les maux qui l'accablent, partage plus ou moins à son tour les plaisirs & les bienfaits des *Arts*, dont les ouvrages s'offrent occasionnellement à lui.

En Grèce, le Peuple sentoît jusqu'aux finesse de l'Eloquence, jusqu'aux nuances de l'élocution : il étoit sans doute alors moins accablé sous le poids des peines & moins enchaîné aux travaux forcés & aux besoins. Dans l'Italie encore, le Peuple sensible & frugal, loin d'être sourd au langage du Statuaire, du Peintre, du Musicien, du Poète, sacrifie des portions du temps nécessaire à ses travaux & du fruit qu'il en retire, pour entendre, pour juger les *Arts* & les Artistes. Il respecte les chefs-d'œuvre exposés en public ; il en explique les beautés à l'étranger qui s'arrête pour les considérer ; il écoute & chante les vers du Tasse, de l'Arioste, & marque, par une sorte d'inspiration spirituelle, son sentiment sur les accords & les accens dont les Temples & les Théâtres résonnent sans cesse, & où il est admis librement & à peu de frais.

La Nature, moins favorable aux climats rigoureux, ne semble pas accorder aussi libéralement à ceux qui les habitent le don de voir & d'entendre, relativement aux talens, ils participent faiblement à la civilisation qu'opèrent les *Arts libéraux*, & cette privation forme une nuance remarquable dans le caractère national.

Il seroit difficile, comme on peut le sentir, d'offrir à ceux dont je parle quelques préceptes sur des jouissances dont ils sont presque totalement privés. Le bonheur seroit le premier élément sur lequel il faudroit s'établir, & cet élément ne dépend ni d'eux, ni de nous ; ce qui seul est en notre puissance, c'est de désirer, pour tous les ordres de nos sociétés, qu'il n'y en ait aucun d'assez asservi par les besoins & les travaux de tous les jours & de tous les momens, pour ne pouvoir participer aux satisfactions qui dérivent des sentimens naturels & aux jouissances que procurent tous les *Arts*, lorsqu'ils en parlent le langage.

Souhaitons que dans des momens de loisirs nécessaires le Peuple même puisse se livrer à des plaisirs innocens qui adoucissent les travaux & charment les peines inévitables de la vie. Désirons que, par les soins protecteurs & bienfaisans des Princes pacifiques, les institutions & les convenances, soutiens des *Arts* nommés autrefois di-

vins, les élèvent à la perfection, qui les a rendus dignes de ce nom ; souhaitons enfin que les Artistes regardent la gloire de parvenir à cette perfection, comme un tribut qu'ils doivent à la patrie, & que ceux qui sont réservés au bonheur de jouir à leur gré des productions *artistiques*, rendent leurs jouissances plus parfaites & plus assurées, en contribuant, par tous les moyens qui leur sont propres, au maintien des principes, des convenances & du bon goût.

ARTICULATION, (subst. fém.) Voyez ci-après le mot *ATTACHES*.

ARTISTE, (subst. masc.) Ce terme désigne un homme qui exerce un Art libéral ; *Artisan*, désigne celui qui pratique un Art mécanique. Il faut observer que ces explications sont fondées sur l'usage le plus général dans le temps où j'écris ; car les mots *Artiste* & *Artisan* ont dû s'employer indifféremment lorsqu'on ne distinguoit pas avec autant de précision qu'on le fait la différente nature des Arts. On nomme donc aujourd'hui un Forgeron, un Charpentier, un Maçon, *Artisans*, & le Peintre, le Sculpteur, le Graveur, *Artistes*. Cependant on ne nomme pas ainsi le Poète ni le Musicien. Cette distinction vient sans doute de ce que les *Artistes* que j'ai désignés emploient dans la pratique de leurs Arts, & mettent en œuvre pour leurs ouvrages des matières & des procédés qui semblent quelquefois les rapprocher des *Artisans*, tandis que le Poète & le Musicien ne font usage que de signes convenus qui n'ont aucun rapport à ce qu'on appelle *travail de la main*.

Comme mon but est non-seulement de rapprocher les Beaux-Arts les uns des autres, mais de les considérer le plus qu'il est possible par ce qu'ils ont de noble & d'élevé, je m'entendrai principalement, en parlant ici du Peintre, sur les qualités libérales qu'on doit désirer dans un homme voué aux Arts, & qui les exerce avec le respect qu'on leur doit, dans un homme dont les devoirs sont de transmettre ses lumières par des instructions & des exemples, dans un *Artiste* enfin, qui contracte l'obligation d'augmenter la gloire de sa patrie, en illustrant son nom par des talens & des vertus.

La vue prompte & juste, la main adroite & flexible sont incontestablement des qualités nécessaires à l'*Artiste*. J'oserais y ajouter, non comme essentielle, mais comme favorable, une conformation heureuse & même distinguée ; les proportions & les formes qui nous appartiennent, s'offrant continuellement à nous, il est impossible que nous n'en ayons pas une conscience habituelle, & que l'*Artiste* ne mêle pas machinalement les siennes à celles qu'il dessine & qu'il peint.

Sa complexion doit être assez forte pour soutenir une vie contemplative & sédentairement laborieuse.

Pour peu qu'on s'arrête à cette observation, on est tenté, sans doute de dire : » Nature, à quoi » donc nous as-tu véritablement destinés, puis- » que notre organisation exige, pour conserver » sa force & sa beauté, que des occupations cor- » porelles s'entremêlent sans excès & sans effort » avec le repos & les délassemens, dont un pen- » chant & un besoin universels nous font la loi, » & que cependant il faut, pour parvenir aux » perfections de l'esprit, auxquelles tu nous ap- » pelles par de si vifs desirs, se consacrer à des » études & à des méditations qui trop souvent » épuisent notre ame, défigurent notre confor- » mation, altèrent nos organes & terminent nos » jours au sein des douleurs ? »

Mais gardons-nous, pour l'intérêt des sociétés & des Arts, de nous fixer à cette réflexion décourageante. Hâtons-nous plutôt de joindre à la justesse, à la souplesse des organes, à la conformation heureuse, à la bonne complexion, dont nous avons déjà enrichi notre *Artiste*, les dons spirituels que nous croyons les plus favorables à ses succès & à son bonheur.

Si nous avons mis à la tête des qualités physiques la justesse & la prompte flexibilité des yeux & de la main, il est conséquent de placer au premier rang des qualités intellectuelles, la droiture de l'esprit & sa vivacité. Joignons-y une mémoire fidèle & docile.

La mémoire se fortifie & s'augmente par l'habitude qu'on se fait de rappeler souvent les idées qu'on a reçues ; comme la facilité & l'adresse des organes s'acquiert en répétant les mêmes mouvemens.

Mais comme on peut distinguer différens caractères de mémoire, préférons de douer notre *Artiste* de celle des idées, des objets & des formes, & laissons aux Savans celle des dates, des faits & des noms qui leur est indispensable.

La mémoire des idées aide à former dans les Arts & pour la moralité de l'homme, la chaîne de ce qu'on appelle *principes*, sans laquelle on ne pense, on n'agit, on ne travaille qu'au hasard.

La mémoire qu'on peut appeler *locale*, celle des objets & des formes, est le magasin de vérités pittoresques, où l'*Artiste* doit trouver ce qu'il a rassemblé pour le besoin de son Art. Cette mémoire n'est pas très-commune, & si l'on se donne la peine d'observer, on distinguera facilement dans la société ceux qui en sont privés, parce qu'on ne leur trouvera pas dans le discours une précision & une certaine justesse descriptive qui proviennent de cette sorte de mémoire. Elle est indispensable sur-tout aux Peintres, dont les imitations doivent être justes & les formes précises. Elle est presque aussi nécessaire à ceux qui veulent juger des ouvrages de la Peinture, parce qu'il faut pour porter un bon jugement, qu'ils se rappellent exactement les formes & les objets imités.

Mais les deux espèces de mémoire dont je viens de parler, demandent que notre *Artiste*, pour en faire un usage brillant, soit doué d'imagination.

Donnons-lui donc cette faculté d'emmagasiner avec activité les images choisies de tout ce qui tombe sous les sens, & de les retrouver, avec la même promptitude, au moindre désir, pour les reproduire & les assembler à son gré.

Rien n'est si essentiel à l'*Artiste*, dont la destination est de créer, sans cependant être véritablement créateur, que de pouvoir recueillir & mettre en œuvre rapidement les images de tout ce qui existe, par rapport à l'homme. Aussi voit-on ceux qui sont dénués de cette faculté chercher dans les dessins, les études, les estampes, ce qui leur manque, & dérober ainsi dans le magasin des autres, parce qu'ils n'ont pu s'en former un.

Mais la mémoire & l'imagination seroient insuffisantes pour les succès auxquels nous préparons notre *Artiste*, si le jugement ne formoit la liaison des idées & le juste enchaînement des principes. C'est lui qui doit soumettre tout ce que produira notre Peintre aux convenances générales & aux grandes conventions qui existent de tout temps, ou qui s'établissent parmi les hommes.

Mes dons s'étendroient jusqu'à la prodigalité, si je suivais l'intérêt que n'ont cessé de m'inspirer, depuis ma tendre jeunesse, & les Arts & les *Artistes*. Je leur donnerois (semblable à celui qui croit tout nécessaire à ce qu'il aime) la franchise de l'ame, parce qu'elle repousse ce qui est faux dans les formes, comme elle rejette les sentimens affectés ; la fermeté de caractère, qui met une suite opiniâtre dans les bonnes études, comme elle en met dans la bonne conduite ; une patience, propre à surmonter les difficultés, sans éteindre le feu de l'émulation ; un désir intelligent de la gloire, qui n'anticiperoit pas sur l'acquisition des moyens ; une aptitude à être ému, effet d'une conception vive ; enfin, la sensibilité, sans laquelle il n'est point de succès à espérer.

J'hésite ici, je l'avoue, sur la mesure qu'il faudroit lui donner ; car celle qui répandroit l'intérêt le plus touchant sur les productions de l'*Artiste*, & dans l'ame de ceux qui doivent s'en occuper, pourroit bien aussi troubler quelquefois la sienne. Si cet inconvénient est inévitable, prémunissons cette ame sensible par une sagesse courageuse, amie de l'ordre & des convenances, seule propre à servir d'appui dans les circonstances pénibles ou dangereuses, auxquelles elle pourroit se trouver exposée.

Et quand ce secours ne seroit pas infaillible, pourroit-on se résoudre à priver celui dont l'occupation habituelle doit être de plaire & de toucher, de ce qui seul plaît & touche véritablement ? Que tout *Artiste* donc, qui n'a le cœur susceptible ni d'amour, ni de tendre amitié, renonce

renonce à placer son nom & ses ouvrages au premier rang ! Il pourra se montrer savant dans son Art, Dessinateur, Coloriste ; il ne sera ni Raphaël ni le Corrège. Il plaira aux regards, occupera quelquefois l'esprit, mais ne parviendra jamais jusqu'au cœur ; car, dans les Arts, on ne touche qu'autant qu'on est touché.

Après avoir formé & animé notre *Artiste*, faisons lui parcourir sa carrière, mais commençons par le considérer, en interrompant un peu sa marche, comme destiné à instruire ; car, dans la Peinture, il existe une liaison si généralement établie entre la pratique & l'enseignement, que tout *Artiste* devient maître dès qu'il cesse d'être disciple, & même le plus souvent lorsqu'il l'est encore. C'est en considérant ces dispositions nobles & véritablement libérales, qu'on pourroit s'étonner & se plaindre de ce que dans notre siècle, où l'on s'occupe avec tant d'intérêt de l'éducation, il n'y a guère que les seuls *Artistes* qui se fassent un plaisir & une sorte de devoir de payer leur tribut à la patrie, en reproduisant d'autres *Artistes*. On les voit, en effet, sacrifier pour cela librement & sans intérêt des portions journalières d'un temps précieux, & s'affectionner à des enfans adoptés, au risque de s'en faire des rivaux ; dont ils savent, à la vérité, s'enorgueillir au lieu d'envier leurs succès.

Nos mœurs ne comportent malheureusement pas que le Magistrat forme des Magistrats, comme l'*Artiste* forme des *Artistes*. Nos Scévola ne se chargent plus de donner à leur patrie des Cicérons*, & dans chaque état un penchant naturel, ou mieux encore, le sentiment patriotique, n'entraîne pas ceux qui s'y distinguent à se choisir des enfans d'adoption ; mais après avoir observé à cette occasion que c'est l'intérêt & le défaut d'autre moyen de vivre parmi nous, qui produisent le plus grand nombre des Instituteurs, plaignons à leur tour nos Arts qui, par l'effet d'opinions fausses, n'ont de ressource pour recruter leur jeune Milice que les classes où généralement le besoin & l'ignorance se font le plus appercevoir ; car par l'inconséquence des préjugés qui subsistent parmi nous, tandis que la voix publique élève le nom des *Artistes* devenus célèbres au rang des noms les plus distingués, une infinité d'hommes qui n'ont aucune véritable distinction, ne permettraient pas à ceux de leurs enfans qu'un penchant marqué entraineroit au talent de la Peinture, de s'y consacrer.

Il résulte de ce préjugé que le plus grand nombre des jeunes *Artistes* n'apporte pas dans les Arts l'éducation préparatoire qui leur seroit nécessaire, & pour leur avantage, & pour donner une plus parfaite instruction à leurs Élèves.

Cet inconvénient influe sur le progrès général de l'Art, sur-tout lorsque les *Artistes* deviennent

Professeurs publics par le choix d'une Académie ; car alors la plupart n'ont ni l'aptitude, ni le temps de préparer des instructions qu'il seroit infiniment utile de donner à tous les Élèves réunis, avant qu'ils commençassent à dessiner le modèle dans chacune des *poses* qu'on leur offre à imiter.

Il n'en est pas ainsi des autres Instituteurs, qui étant instruits & moins occupés que les *Artistes*, peuvent d'autant mieux préparer leurs leçons qu'ils abandonnent ordinairement toute autre occupation pour se livrer à celle d'instruire.

Quoique les *Artistes* n'aient que rarement les instructions que la Peinture rend plus nécessaires qu'une infinité d'autres professions, cependant on leur voit, de nos jours, une plus grande urbanité qu'autrefois, relativement aux manières & au langage, parce que cette sorte d'éducation est plus répandue qu'elle ne l'étoit dans tous les ordres de la société ; d'ailleurs, les *Artistes* qui ont eu le malheur d'en être privés s'efforcent par une étude tardive & souvent pénible d'y suppléer, en dérochant aux travaux de l'Art des momens précieux, ou aux délassemens ceux qui seroient nécessaires pour leur santé. Enfin, ces *Artistes*, vivans beaucoup plus hors de leurs ateliers qu'ils ne faisoient, reçoivent dans la société un certain vernis d'éducation que quelquefois ils achètent trop cher, soit parce qu'ils adoptent en même temps des idées peu conformes aux vrais principes de l'Art, soit parce qu'ils contractent l'habitude d'une dissipation d'autant plus dangereuse qu'elle offre plus d'agrément à ceux qui ont quelques succès.

Je dois ajouter au nombre des inconvéniens qu'entraîne pour les *Artistes* le défaut d'instruction, la difficulté qu'ils éprouvent lorsque, portés à transmettre d'utiles observations & des procédés éprouvés, ils sont arrêtés par ce qu'on peut appeler le *métier d'écrire*.

Un moyen de surmonter cette difficulté seroit l'usage & l'habitude de conférer, soit par des lectures, soit par des dissertations sur la théorie & sur la pratique de l'Art. Ce moyen n'a point échappé aux Instituteurs de nos Académies. Ils en avoient prescrit l'usage, & tandis qu'un excellent Professeur dirigeoit la jeunesse dans l'exercice du dessin, ils croyoient avec raison avantageux pour les Maîtres, que certains jours ils se communiquassent leurs lumières. Ils supposoient qu'un choix des Élèves les plus méritans & les mieux disposés, admis dans leurs assemblées, s'instruiraient en les écoutant, & que ces jeunes disciples seroient ainsi un cours d'instruction, qui les habitueroit à réfléchir & à méditer à leur tour.

Cet usage est tombé en désuétude, & d'après ce que j'ai exposé, sans avoir dit, à beaucoup près, tout ce que comporte cet objet, il n'est pas étonnant qu'on en soit venu jusqu'à regarder comme inutiles & pédantesques des soins que n'ont pas dédaignés cependant les Bourdon, les Jouvenet, les Le Brun, les Coypel, & tant

* Cicéron, premièrement instruit par le Poète Archias, fut entièrement formé par le Consulaire Scévola, qui étoit l'homme le plus versé dans les affaires d'Etat & du Barreau.
Beaux-Arts, Tome I.

d'autres dont le nom & quelques conférences qui nous restent, suffisent pour combattre des raisonnemens faux ou des plaisanteries déplacées.

Mais, quoiqu'on ne développe pas ici tout ce qui a rapport à cet objet digne d'être traité particulièrement, la nécessité d'une première éducation est trop évidente pour être contestée. Je dois donc la mettre au rang des dons faits à mon *Artiste*, & la lui désirer telle qu'il puisse se plaire & même se délasser en s'instruisant par la lecture, & en écrivant sur son Art. Je veux qu'il enrichisse son imagination, en la nourrissant des ouvrages originaux, où se trouvent déposées les vérités & les fables, soutiens de nos Arts. Je désire qu'il apprenne dans les livres moraux à connoître les hommes & leurs passions, que ses travaux sédentaires ne lui permettent pas d'étudier & de suivre d'aussi près que peuvent le faire des Philosophes observateurs.

C'est ainsi que je le rapprocherois des *Artistes* célèbres de la Grèce, qui n'étoient admis à exercer la Peinture & la Sculpture, qu'autant qu'ils étoient libres, instruits, exempts de toute imprefion servile & de tout esprit mercantile. Si mes souhaits, à cet égard, ne peuvent être entièrement réalisés, que mon adepte se fasse au moins l'illusion de se croire destiné à consacrer principalement & aussi librement qu'il lui sera possible ses travaux, aux Héros & à la Patrie !

Il peut atteindre à ces idées, malgré nos préjugés & nos mœurs, parce que la noblesse de l'âme est attachée aux Arts libéraux, & que, malgré tout obstacle, ils élèvent habituellement ceux que la Nature y a destinés, au-dessus des idées vulgaires.

D'ailleurs, il nous reste quelques chefs-d'œuvre des siècles où ces Beaux-Arts étoient le plus honorés. Les idées de la Grèce & de l'Italie circulent encore dans les ateliers & dans les Écoles, comme un élément salutaire qui les vivifie.

Aussi les premières récompenses que doit obtenir mon *Artiste*, seront l'effet de cette influence sur d'heureuses dispositions ; bientôt animé par l'émulation, je le vois mériter, en accumulant les prix graduels, de faire, sous les auspices du Gouvernement dont il fixe les regards, ce pèlerinage intéressant, auquel se vouent tous ceux qui veulent atteindre la perfection des Arts.

Mais ce n'est qu'au terme où les facultés intelligentes marcheront d'accord avec la facilité de dessiner & de peindre, qu'il verra couronner ses desirs & ses espérances. Je veux que suffisamment muni de connoissances théoriques, de lectures utiles, d'habitude de voir & de sentir, il se soit plus d'une fois écrié : » O Italie, ô Rome, lieux désirés » par tous ceux qu'embrase l'amour des Arts, lieux » où se trouve encore aujourd'hui cette chaîne » d'or attachée à la Grèce, étendue jusqu'à l'Italie, » & de-là dans nos climats, où les chaînons usés » menacent de nous échapper ! Quand serai-je

» digne de vous parcourir ? Quand pourrai-je » recueillir à mon tour quelqu'un de ces fruits » précieux qui communiquent l'immortalité ? »

Après ces exclamations, s'il obtient enfin le prix décisif, & il l'obtiendra dans l'âge le plus propre à en profiter, c'est à quiconque est initié dans les Arts à se peindre son ravissement. Tout ce qui pourroit l'attacher à son pays est oublié, tous liens semblent rompus : il n'a plus d'autre soin, d'autre occupation que les apprêts de son voyage. Le jour, la nuit, dans ses rêves, il se croit déjà parvenu au but de ses desirs : il est à Rome ; il court se prosterner devant Apollon au Belvédère, devant Raphaël au Vatican. Tandis qu'il cède à ces premiers transports, mon embarras est de déterminer la méthode qu'il va suivre, pour mettre à profit, le mieux qu'il est possible, le temps si rapide, & peut-être trop court qui lui est accordé pour ce voyage. Donnera-t-il la préférence à l'observation inactive & à la méditation ? Se laissera-t-il entraîner à copier sans cesse pour remporter, lorsqu'il les quittera, le portrait de toutes les beautés dont il jouit & qu'il craint déjà de perdre. Dans cette incertitude, qu'il redoute encore plus de laisser échapper des instans qui ne reviendront jamais. Le temps n'est pas indéterminé, comme lui. Il marche, il vole sans s'arrêter ; mais c'est au sage supérieur qu'une des plus heureuses de nos institutions place dans la Capitale des Arts, pour surveiller les dernières & décisives études de nos *Artistes*, à le décider. Heureux secours, si dans l'âge de l'effervescence, on étoit capable d'en bien apprécier l'avantage ! Mon Élève sentira le besoin d'avoir un guide. Il respectera les convenances inséparables d'une subordination nécessaire. Il se considérera d'avance lui-même dans une place qu'il doit mériter. Il se soumettra à l'*Artiste* vétérans que l'âge & le mérite lui donnent pour supérieur, parce qu'il voudra qu'un jour on condescende à ses soins salutaires. Je le vois donc convenablement soumis à ce supérieur, qui connoît, en se rappelant ses premiers temps, avec quelle prudence on doit ménager dans les jeunes *Artistes*, ce que l'effervescence, nécessaire au talent, ajoute à celle de l'âge. Celui-ci, à son tour, éclairera ses Élèves par des raisonnemens & des démonstrations, c'est-à-dire, par des conseils & des exemples. Il se montrera à eux comme un père & un ami, titres préférables à ceux de maître & de supérieur.

C'est donc lui qui, d'après le caractère, les connoissances acquises, les dispositions & les penchans qu'il reconnoît à mon *Artiste*, le suivra, comme Mentor suivoit Télémaque dans ses erreurs & dans ses travaux. Son indulgence excusera quelques faiblesses, dont on ne doit pas tirer un trop prompt ni trop rigoureux présage. Sa prudence observera des travaux quelquefois rallentis par des méditations, quelquefois obscurcis par le découragement, & qui quelquefois aussi sont exaltés

jusqu'à l'excès par quelque réussite. Pour modérer l'amour-propre de ses enfans d'adoption, il saura fixer avec adresse leurs regards sur les chefs-d'œuvre des grands Maîtres; il relèvera le courage abattu, par des critiques justes & encourageantes, sur des ouvrages moins parfaits. Enfin, il prévendra, par des attentions & des soins réfléchis, la nonchalance à laquelle entraînent la température du climat & de légers égaremens qui, trop souvent, en sont la suite; car il ne faut pas perdre de vue que la jeunesse, sur-tout celle dont les travaux éveillent les sens & animent sans cesse l'imagination, a plus de risques à courir que toute autre, & plus de mérite à les éviter. C'est ainsi que les conseils, la méditation, les études entremêlées donneront à mon jeune novice dans le temps de ses épreuves, les lumières qui doivent l'éclairer sur sa véritable vocation. Mais je l'ai supposé véritablement appelé, & je le vois, par cette raison même, redouter le moment fixé pour son retour. Déjà prévenu de ce terme fatal, il est porté à croire que le Génie cosmopolite de sa nature trouve par-tout une patrie, & que celle d'un Peintre ne doit être que le pays où son talent peut se perfectionner davantage, & se trouver employé à de plus nobles travaux. De nouvelles exclamations expriment ses regrets de quitter la Capitale des Arts. Il désireroit s'y fixer pour toujours; mais il écoute les conseils, le devoir & la raison. Enfin, l'honneur qu'il va recueillir, & ce qu'il doit à des parens qui attendent cette récompense des sacrifices qu'ils ont faits pour lui le déterminent; mais ses regrets ne peuvent être adoucis dans sa route que par les projets qu'il fait déjà de revenir au premier moment de liberté, dans ce pays fortuné, où, entouré d'une nature favorable & de tant de chefs-d'œuvre, il ne vivra que pour la Peinture, où, dans un calme, dans une espèce d'isolement si délicieux pour ceux qui s'abandonnent à la passion des Arts, il réparera le temps qu'il croit n'avoir pas assez bien employé. Deux fois dans ma vie témoin de ce bonheur que goûtent à Rome nos jeunes Adeptes, je n'oublierai jamais les momens délicieux que j'ai partagés avec eux.

Mais je retiendrois trop long-temps mes lecteurs qui la plupart ne peuvent avoir le même intérêt que nous à ces détails, & qui ne peuvent s'en faire une juste idée, si je m'arrêtois à toutes les sortes de jouissance qu'a éprouvée mon *Artiste* à la fleur de son âge & de son talent. Je l'ai préparé, comme on l'a vu, à ne s'abandonner qu'à celles qui ne peuvent endormir ou égarer son talent. Aussi je le ramène dans sa patrie au temps où il peut dignement s'acquitter de la reconnaissance qu'il lui doit & payer son tribut à la gloire nationale.

Qu'il seroit heureux si pour remplir ses justes devoirs & des sentimens si louables, plein de cette ferveur pure qu'on n'a qu'à cet âge, il trou-

voit à son arrivée quelque grand ouvrage à entreprendre; si déjà connu & apprécié de ses anciens maîtres & de ses supérieurs, par les essais qu'il leur a envoyés & par l'estime qu'on a conçue de lui, il se trouvoit chargé d'orner de peintures une coupole, une galerie, quelque plafond où il s'efforceroit de lutter contre le Dominiquin, le Corrège, le Cortone; de décorer un temple de justice, un hôtel-de-ville, une suite d'appartemens dans les palais de nos Rois; c'est alors qu'il défieroit au combat les grands *Artistes* dont la gloire, toujours présente à sa pensée, le fatigue, comme l'esprit qui s'emparoit des Prophètes pour leur faire prononcer des vérités éloquentes & sublimes. Si ces vœux qu'il forme & que je fais avec lui étoient remplis, si les grandes Municipalités de nos Provinces, si ces ordres Monastiques, autrefois si utiles à la culture des terres & qui pourroient l'être au soutien de nos Arts, lui préparoient de grandes entreprises, qu'avec ardeur on le verroit se refuser aux charmes de la Capitale, s'enfermer dans les cloîtres, s'y choisir pour société, sans crainte de se faire de rivaux, de nombreux Elèves, qui, grâces au caractère & à l'importance des ouvrages, seroient en état de moissonner peut-être plutôt qu'il ne l'a fait, les fruits de l'Italie! C'est alors que j'espérerois de voir renaître les beaux jours de nos Arts; car ce sont les grandes entreprises qui font éclore les grandes idées, qui obligent l'imagination à s'étendre par l'ascendant même des dimensions physiques, à se multiplier, en faisant agir un grand nombre de coopérateurs, en les approchant de soi pour son propre intérêt, en hâtant leur talent par l'instruction & les exemples. On ne verroit plus aussi souvent l'*Artiste* s'isoler dans un cabinet retiré, pour s'occuper d'ouvrages qu'il peut exécuter seul.

Combien alors il est éloigné de cette situation heureuse dont j'ai parlé, mais ce malheur ne dépend pas de lui. Le refroidissement général du goût pour les grands genres & les grands ouvrages, (on ne peut trop le répéter,) est ce qui menace véritablement nos Arts, & ce qui nuit le plus aux succès & au bonheur de nos *Artistes*.

Si quelques-uns de ces *Artistes* en doutoient, qu'ils comparent leur vie & leurs petits travaux isolés avec la vie ostensiblement laborieuse & communicative de Raphaël, des Carrache, de Rubens; qu'on se rappelle ces chefs d'École, sortant de leurs ateliers, entourés & suivis par une foule de disciples, qui participoient à leurs travaux, sans leur en ôter la gloire; qu'on se représente ces grands dans l'ordre du talent, portant leurs pas avec leur honorable cortège, ou vers les monumens de Rome, ou dans les campagnes, pour y admirer les beautés de l'Art & de la Nature. Reportons ensuite nos yeux sur la plupart de nos *Artistes*. Voyons-les sortir seuls de leurs ateliers, qu'ils laissent en proie à une

troupe d'autant plus indisciplinée qu'elle est plus souvent isolée de ses maîtres : voyons-les se mêler dans des cercles, étrangers à leurs occupations, dans les sociétés où ils sont contraints d'abjurer le langage des Arts, ou dans lesquelles ils sont flattés si mal-adroitement & avec tant d'ignorance, qu'ils ne peuvent, sans rougir, s'approprier l'encens qu'on leur prodigue.

Mais ces changemens déavantageux tiennent, comme je l'ai dit, aux usages, au luxe, à l'esprit de personnalité, plus répandu que jamais, & peut-être est-il bien tard pour y remédier.

Les moyens que j'ai indiqués, en faisant des vœux pour mon *Artiste*, sont les plus puissans que l'on put employer ; & , je le répète encore, les grands travaux dans les Arts sont seuls éclore de grands *Artistes*. L'intérêt & la protection accordée & conservée pour les grands genres (j'étends ce mot à l'Éloquence, à la Poésie, comme à la Peinture & à la Sculpture) multiplient seuls les efforts, excitent l'émulation & éveillent le génie.

On peut diviser en deux les productions des Beaux-Arts : les grands genres sont la noble part dont les Administrations doivent se charger pour la gloire nationale. Les genres moins distingués peuvent se reposer avec confiance sur les soins & sur les besoins nécessaires ou superflus de la société. Non-seulement ils n'auront rien à désirer, mais plus les grands genres qu'ils jaloussent quelquefois se soutiendront avec éclat, plus les autres s'efforceront eux-mêmes de tendre aux perfections qui leur sont propres.

Mais mon *Artiste* me rappelle pour lui donner un conseil difficile : il touche à un des momens les plus intéressans pour le moral de sa vie. Se vouera-t-il au célibat, dans le dessein de se rendre plus indépendant ? Se livrera-t-il, pour avoir des raisons de plus d'aimer la vie retirée, à l'incertitude des avantages ou des désagrémens d'une union indissoluble ?

Ici je crois avoir entrepris au-delà de mes forces, en me chargeant de diriger en tout sa destinée. Les mœurs actuelles (je le dis avec franchise, mais sans amertume) rendent ma décision plus douloureuse, relativement aux *Artistes*, qu'elle ne l'aurait été dans les temps où les mœurs de leur état étoient plus simples & leur vie moins dissipée. Le mariage leur fait regarder aujourd'hui bien plus qu'autrefois, leurs talens comme une profession lucrative, & le véritable esprit des Arts s'altérera d'autant plus, que cette manière de les envisager sera plus répandue. Le luxe, où participent les *Artistes*, les besoins qu'ils se font & l'accroissement de ces besoins, lorsqu'ils ont une compagne qui les partage, deviennent l'écueil, non pas toujours de leur fortune, mais trop souvent de leur gloire.

D'une autre part, les droits de la nature & le genre des travaux même des *Artistes* célibataires, exposent la plupart d'entre eux habituellement à

des impressions plus dangereuses pour eux que pour la plupart des autres hommes ; car si la perte du temps peut se réparer, sur-tout dans la jeunesse, par des travaux forcés, il est bien difficile, dans l'habitude des faiblesses, de conserver & de reprendre, quand on en a besoin, cette pureté, & cette élévation d'esprit & d'âme, qui s'altèrent & même se détruisent absolument, lorsque le corps & les sens s'avilissent dans les dérèglemens, ou sont énervés par les maladies.

Laissons les circonstances, le temps sur-tout & le hasard, auquel on ne peut quelquefois se soustraire, décider de l'objet qui a causé nos doutes. Conservons seulement à notre *Artiste*, par l'espèce de passion que nous lui avons donnée pour la Peinture, une défense contre l'excès des véritables passions, une ressource contre le désœuvrement, qui souvent en est la cause, & un moyen d'attendre que l'âge mûr le détermine. Joignons à ces secours & à ces préservatifs le goût de la lecture, celui des lettres, sans la prétention de s'en prévaloir, ni de s'y livrer ; car les Muses sont des maîtresses jalouses, qui ne souffrent point le partage du génie & se vengent même des inconstances passagères. Que notre *Artiste* soit cependant assez initié dans leurs différens langages, pour converser au moins avec elles.

C'est ainsi que jouissant principalement de ses talens & en faisant jouir ses amis & sa patrie, il se verra conduit insensiblement par des plaisirs purs au terme où l'activité de l'esprit & celle des forces, s'affaiblissant, vont ralentir ses desirs de gloire & ses travaux. Il est un âge où l'*Artiste*, comme l'Athlète, doit suspendre ses armes, & , vétérans glorieux, faire ses derniers plaisirs d'encourager les jeunes Combattans. S'il suit en cela, comme dans le reste, la destinée que j'ai tracée pour lui, je le verrai, se refusant à des travaux qui surpassent ses moyens, les solliciter pour ceux qui, dans la même carrière, lui paroissent plus propres à les accomplir ; en leur abandonnant ses lauriers, il se réservera le noble droit de leur apprendre à les cueillir. Ce mérite si honorable de partager, en s'y intéressant, la gloire de nos jeunes Rivaux, de se faire un plaisir habituel d'en être chéri, de s'en voir entouré, de jouir encore en eux des talens qu'on ne peut plus exercer, est une prérogative de nos Arts, qui a procuré comme récompense à plusieurs de ceux qui s'y sont distingués, une vieillesse respectée, heureuse & tranquille.

Notre École en offre plus d'un exemple. Tels ont été les Boullognes, les Cazes, les Galoches ; tel étoit encore, tandis que j'écrivois cet article, un des soutiens de notre Académie*. La sagesse, la modestie, la bienveillance, le goût constant pour les talens, pour l'instruction de ceux qui les

* M. André Bardon.

exercer, occupoient avec délices les momens & charmoient les maux. Jeunes *Artistes*, qui venez de perdre un si beau modèle, gardez-en bien le souvenir. Que votre Art soit pour vous, comme il l'étoit pour lui, l'objet constant de vos affections. L'indifférence seroit une ingratitude si vous avez des succès ; & l'inconstance, sur-tout tardive, une source de peines & souvent de ridicules comme les nouvelles passions des amoureux surannés.

A T

ATTACHES, (subst. fém. plur.) On appelle *attaches*, en terme de Peinture, les muscles & les charnières qui unissent ensemble les os, & qui établissent les mouvemens dont ils sont susceptibles. Ces *attaches* ont presque toutes des configurations différentes. Les os & les muscles qui les composent, font voir extérieurement leurs apparences & leurs formes au travers de la peau dont ils sont plus immédiatement recouverts que toutes les autres parties du corps. Il est donc très-important que l'Artiste en connoisse parfaitement la structure, le mécanisme, le jeu, & qu'il ait soin, en dessinant ou en peignant, de les faire appercevoir tels qu'ils sont, mais ni trop ni trop peu sensiblement. Le Peintre n'est pas l'Anatomiste ; mais si le Peintre ignore les parties anatomiques qu'il doit représenter, il n'est pas Peintre.

ATELIER, (subst. masc.) On trouvera au nombre des Planches, qui dans cet ouvrage ont rapport à la Peinture, une vignette gravée d'après M. Cochin, dont l'objet est de donner une idée des occupations habituelles, qui ont lieu dans les *ateliers* de nos Artistes.

L'*atelier* du Peintre est le lieu destiné aux travaux de son Art, & cette destination suffit pour que le lieu, quel qu'il soit, où travaillaient ses Elèves, & où lui-même dessine & peint, s'appelle *atelier* ; mais l'Artiste, lorsqu'il le peut, lui donne les dimensions & tous les avantages qui conviennent en général à son Art, & en particulier au genre qu'il traite, au nombre de disciples qu'il admet à son instruction, & à la grandeur des ouvrages qu'il entreprend.

L'*atelier* d'un Peintre d'Histoire doit être vaste, parce qu'il peut être chargé d'exécuter de très-grands tableaux pour les églises, pour des palais ou pour des galeries. Il est avantageux que l'*atelier* puisse être éclairé au nord & au midi, quoique l'Artiste n'admette jamais deux jours à la fois ; les jours opposés doivent être placés au milieu des deux faces de l'*atelier*, que je suppose tourné aux deux expositions dont j'ai parlé. Le nord donne une lumière plus constamment égale que toute autre exposition, parce que le soleil, dont la lumière varie sans cesse, ne s'y présente jamais. Le midi peut, à l'aide des châlis ou des stores de papier & de gaze, procurer au besoin

une lumière plus animée & des tons moins froids que le jour du nord.

Ces observations ne sont pas indifférentes pour le Peintre qui fait en faire un usage intelligent. Les deux fenêtres doivent être grandes & élevées, parce qu'alors l'Artiste peut diminuer ou modifier à son gré l'introduction de la lumière, par différens moyens que lui inspirera son industrie. Il proportionne le foyer de sa lumière, à la grandeur du tableau qu'il exécute, & sur-tout à l'effet qu'il aura intention de répandre sur les modèles d'après lesquels il dessine ou il peint ; mais dans ces dispositions dont il est le maître, qu'il se défie des jours qu'il feroit tomber de trop haut ; qu'il se défie encore d'un jour trop peu étendu, dont la lumière vive & trompeuse, éclairant trop ses ombres, pourroit l'induire à les rendre trop fortes, tandis que, d'une autre part, il rendroit ses lumières trop éclatantes ; qu'il craigne que le tableau, exécuté à l'aide de ce jour factice, en sortant de l'*atelier*, ne perde une partie des avantages qu'il y reçoit. L'Artiste doit penser que, si son sujet n'est pas supposé éclairé d'une lumière de même nature à-peu-près que celle dont il s'est servi, la lumière de son tableau paroitra peu naturelle, que si la scène de l'action qu'il peint est un lieu découvert, ses modèles & son ouvrage même demandent une grande expansion de lumière.

En général, les tableaux exigeroient, relativement à la place, à la hauteur, au jour que leur assignent leurs possesseurs, des soins plus intelligens que ceux qu'ils prennent ordinairement ; mais on a plus de droit encore d'attendre des Artistes qui les composent des attentions qui peut-être sont habituellement trop négligées, par rapport aux jours qu'ils emploient en les composant. La Peinture est un Art d'illusion. Il faut que l'illusion ne cesse point de veiller à ses intérêts : elle doit donc, premièrement, présider aux opérations de l'Artiste ; elle doit encore être consultée pour l'emploi qu'on fait de ses ouvrages, & l'on peut avancer que s'il y a un Art de peindre, il y a aussi un Art de jouir de la Peinture, qui n'est parmi nous ni assez connu, ni assez pratiqué. Cet Art exige presque autant qu'un ouvrage peint soit à sa juste place, éclairé du jour qui lui est propre, qu'il exige que l'ouvrage soit bien exécuté. Rien de si ordinaire cependant que de voir des tableaux exposés à de faux jours, & pour la disposition desquels on n'a consulté ni la manière dont le tableau est peint, ni la grandeur des figures, ni l'assortiment réfléchi des décorations dont ils font partie, ni la convenance des ornemens dont trop souvent on les accable. On feroit aisément sur cet objet un petit traité, utile à l'Art, aux Artistes, & à ceux qui sans connoissances ont au moins la volonté de jouir des ouvrages de Peinture.

Pour revenir à l'*atelier*, il doit être meublé

de tous les ustensiles qui conviennent au Peintre, tels que *chevalet, boîte à couleurs, mannequin, échaffaut roulant*, &c. On trouvera dans les Estampes gravées qui ont rapport à la Peinture ces objets & plusieurs autres de même nature représentés, & dans la seconde partie de ce Dictionnaire, des notions sur les parties du mécanisme qui demandent d'être expliquées & qui comportent des observations.

ATTITUDE, (subst. fém.) Une *attitude* est la position d'un corps animé. Elle peut être stable ou passagère, méditée ou accidentelle.

Mais la Peinture & la Sculpture rendent permanentes celles qui sont les plus rapides, comme Méduse rendoit immobiles, dans leurs roulemens les plus impétueux, ceux qu'elle fixoit d'un regard.

La Peinture donne donc une immobilité durable aux effets & aux mouvemens les plus instantanés que les passions puissent produire sur les corps vivans.

Le génie de l'Artiste, son imagination, ses observations, sa reminiscence fidèle, sa main instruite par l'usage & par l'habitude, opèrent ce prodige ; mais la perfection de l'Art exige qu'un choix bien médité détermine les *attitudes* que le Peintre emploie dans ses ouvrages, & que le mouvement qu'il représente appartienne complètement à la nuance de passion ou d'affection dont il suppose que sa figure est animée.

Il n'est pas suffisant que la colère brille dans les yeux d'Achille, menacé de perdre Briséis ; tous les traits doivent l'exprimer, le mouvement de toute la figure, chacun des membres enfin doit y participer, & cependant il n'est pas rare de voir dans les tableaux, des fureurs qui, n'existant que dans quelques traits, laissent d'ailleurs le sang circuler assez tranquillement dans les veines & la plupart des muscles dans un état fort paisible ; aussi ces figures, dont le regard est le plus souvent terrible, n'effrayent guère que des enfans, & cela, par la difformité qu'ils y remarquent.

L'effet général d'une passion sur toutes les parties du corps & le juste accord de cet effet avec la nuance de passion que doit avoir la figure qu'on représente, sont les grands moyens par lesquels la Pantomime & la Peinture, qui ont tant de rapport ensemble, peuvent exciter des impressions vives & des émotions fortes.

Combien seroient à désirer des observations relatives à cet objet, sur-tout si elles étoient faites par des Artistes éclairés, & accompagnées de dessins ; sur-tout encore si ces dessins offroient des figures entières, où l'on trouveroit des détails dans le genre de ceux que Le Brun nous a donnés sur quelques expressions des traits de la seule physionomie ! Les observations dont je parle sont difficiles à bien faire & à bien rendre ; mais la

méditation seule ne peut y suppléer. Les Peintures de ce genre, faites par les Poètes, ne sont pas toujours justes ; elles sont presque toutes incomplètes, & l'Art de nos Comédiens n'offre pas de modèle certain, d'autant que, s'il en est quelques-uns qui, bien remplis de leur rôle, entrent dans les passions & les sentent de manière à les exprimer complètement, la plus grande partie les joue sans les sentir.

Cependant le Spectateur d'une Tragédie, comme celui d'un tableau d'Histoire, ne peut être ému qu'autant que les Acteurs du Théâtre & les figures peintes semblent entièrement pénétrés de la passion qui doit les animer. Souvent les Spectateurs ne se rendent pas un compte exact de ce qui manque au complément de l'expression dans chaque mouvement & chaque *attitude*, mais ils sont refroidis comme par instinct, & à cet égard l'instinct a une sagacité prompte, que le raisonnement donne avec beaucoup plus de lenteur & d'incertitude.

L'unité, ou le complément d'action dans chaque *attitude* est infiniment rare dans les ouvrages de Peinture, ainsi qu'au Théâtre. Et il est, je crois, plus ordinaire qu'elle y manque par exagération que par toute autre cause ; car on s'égare au moins autant dans les Arts d'imitation, en passant le but, qu'en s'arrêtant en deçà. L'imagination est portée à exagérer, & le nombre des connoissances solides qu'il faut acquérir, le nombre d'observations & de réflexions qu'il faut faire est si grand dans la Peinture, qu'elles semblent devoir se nuire les unes aux autres, à moins que la Nature n'ait donné à l'Artiste les dispositions les plus distinguées.

J'ai parlé des *attitudes* que décrivent les Poètes ; on croiroit qu'il leur seroit plus facile d'y mettre une vérité qui ne demande d'eux que la clarté du discours, fondée sur la propriété des termes ; mais on doit considérer que les Poètes ont une relation à observer & à faire marcher avec les autres, à laquelle les Peintres ne sont point assujettis : car ils doivent accorder les discours de la passion avec l'*attitude* qu'ils décrivent & qui en marque la nuance.

Telle manière de s'énoncer convient à telle nuance d'une passion, ainsi que telle *attitude*, & tout cela ne convient pas à une autre.

D'ailleurs, pour que le Poète qui récite & qui décrit (tel que le Poète Épique) remplisse ce que l'exacte vérité & l'unité exigent, il faut qu'il entremêle avec tant d'art la peinture de l'action avec le discours qu'elle suppose, qu'il paroisse que tout marche ensemble, & que tout s'offre, pour ainsi dire, à la fois, quoique ces vérités ne soient que successives.

Si l'ouvrage est dramatique, la Pantomime que le Poète prépare au Comédien doit avoir aussi la juste mesure, relative au discours, & se succéder dans la progression qui convient ; car si

L'Auteur, se complaisant en son talent, insiste trop sur une nuance de sentiment ou d'affection, l'Acteur, embarrassé de ses mouvemens & de son *attitude*, ne saura comment en prolonger l'expression. Si les nuances sont trop découlées & trop brusques, ses mouvemens, ses *attitudes* seront, malgré lui, trop agités : dans le premier cas, il restera trop en *attitude* ; dans l'autre, il en changera trop vite, & la nature, qui ne procède pas ordinairement ainsi, en souffrira, comme l'intérêt qui est fondé sur elle.

Ces objets ne me paroissent pas avoir encore été observés & discutés comme ils mériteroient de l'être. Les grands Acteurs, s'ils n'étoient trop souvent occupés de préjugés & de prétentions personnelles, pourroient, par de judicieuses & modestes observations éclairer sur cette matière les Auteurs mêmes les plus distingués, & ils y gagneroient les uns & les autres.

Le mot *attitude* en Peinture, auquel je dois revenir, signifie encore, dans un sens plus circonscrit, la position que le Peintre de portrait adopte pour représenter ceux qu'il peint, ou que ceux-ci se choisissent eux-mêmes.

Je parlerai de cette acception particulière dans l'article PORTRAIT ; mais je me permettrai d'avance quelques observations.

Le mot *attitude* est quelquefois pris dans un sens ironique, parce que la plupart des *attitudes* que choisissent particulièrement ceux qui se font peindre, ou que demandent quelquefois les Artistes eux-mêmes, ont une gêne & une affectation qui paroissent ridicules ou choquantes.

C'est d'après cela vrai-semblablement qu'un homme qui, dans la société, prend un maintien médité par la vanité, ou par quelque prétention, fait dire de lui qu'il est en *attitude*.

Un des moyens de combattre ce ridicule est la bonne Comédie, parce qu'en même temps que l'Auteur fait parler à ses personnages le langage des ridicules & des faiblesses qu'il leur suppose, il donne lieu aux Comédiens, qui représentent ces personnages, d'imiter aussi les mouvemens, les gestes, le maintien & les *attitudes* qui leur sont propres, de manière à exciter la dérision.

Un préservatif que la Peinture de son côté pourroit fournir, seroit des suites d'ingénieuses *caricatures*, à l'usage de ceux qui font faire leur portrait avec prétention. On y représenteroit des *attitudes*, dont une légère exagération rendroit le ridicule frappant.

On verroit l'important dans la méditation la plus profonde & comme accablé de tous les objets dont il se fait entourer dans son portrait, pour fonder sa considération ; l'homme qui désire qu'on lui donne l'empreinte du génie, dans une agitation qui tient du délire ; le sensible, comme un sybarite efféminé ; l'homme gai, comme s'il étoit ivre ; le moindre homme de loi, comme un grand Magistrat, & les Employés subalternes dans

des *attitudes* de Ministres. Je ne me permets pas d'étendre cette idée de *caricature* jusqu'aux femmes.

La plupart de leurs faiblesses ou de leurs ridicules ne doivent nous permettre que le sourire & non la dérision, d'autant que nous contribuons trop souvent aux erreurs de leur esprit, pour avoir le droit d'être sévères.

Le mot *attitude* convient encore particulièrement à la danse, comme étant liée à la pantomime ; mais si ce dernier art étoit établi plus qu'il ne l'est parmi nous, le terme d'*attitude* lui deviendrait absolument propre & indispensable. Il entreroit nécessairement dans son langage, parce qu'il se formeroit un système raisonné de positions & une nomenclature de signes dont le nom général seroit *attitude*.

Je ne puis me refuser d'ajouter que si cela arrive, cet art nuira d'autant plus à la Peinture qu'il aura plus de succès ; car l'art de la Pantomime étant plus difficile à exercer dans une certaine perfection que la Comédie même, il y aura bien peu d'Acteurs de ce genre qui puissent servir de modèles aux Peintres, & cependant les Artistes se laisseront entraîner à les étudier, à cause des applaudissemens que le Public leur prodiguera.

Jeunes Artistes, plus exposés à ces dangers, parce que les réflexions n'ont pas encore mûri votre jugement, & que par les relations qui existent naturellement entre tous les Beaux-Arts, vous devez aimer les Spectacles, cherchez toujours à copier la Nature de la première main ; elle vous offrira des *attitudes* vraies, & les Acteurs, les Danseurs, vos Modèles même les plus dociles ne vous offriront la plupart que des *attitudes* fausses, gênées, ou affectées. Peut-être si vous vous imposez à vous-même l'*attitude* que vous cherchez, en vous regardant dans une glace, rencontreriez-vous plus juste, en supposant que votre ame flexible fût susceptible d'impressions que l'intérêt de votre Art rendroit plus expressives.

Au reste, entre plusieurs *attitudes*, que vous regardez comme convenables au sujet que vous traitez, choisissez toujours les plus simples.

L'Art, dans sa naissance, commence par des *attitudes* simples, mais représentées avec une vérité souvent sèche, quelquefois pauvre ou mesquine. L'Art, plus avancé dans ses progrès, cherche à éviter ces défauts par le mouvement, le piquant & la force. L'Art, dans son degré le plus parfait, s'aperçoit que le mouvement conduit par degré à l'exagéré, comme le piquant à l'in vraisemblable & la force à l'outré. Il revient alors sur lui-même, si les mœurs & les opinions ne s'y opposent pas. Il redemande la simplicité, mais choisie, guidée par la justesse de l'expression, dirigée par le goût, c'est-à-dire, par le sentiment fin des convenances, & embellie par la naïveté & la grace.

Lorsqu'on a créé dans l'Art de la Peinture une sorte d'Art des contrastes, on a induit les Artistes à s'égarer; car non-seulement la Nature ne contraste pas, autant qu'on voudroit le faire croire; mais son effet pittoresque vient aussi souvent de l'harmonie juste de la couleur & du clair-obscur, que des contrastes.

L'étude de l'Anatomie est au moins un préventif contre l'abus des *attitudes* trop contraitées & exagérées, si le Peintre la consulte.

Combien de mouvemens & d'*attitudes*, qu'on regarde comme admirables, font sourire l'Anatomiste qui sait que les os & les muscles ne les permettent pas.

Un ouvrage qui indiqueroit, avec des preuves tirées de la structure de nos ressorts, les bornes que la Nature impose aux mouvemens, aux extensions des bras, des jambes, des yeux, du corps, seroit utile aux Artistes. Il empêcheroit peut-être tant d'incorrections sur lesquelles on s'exalte en les prenant pour des prodiges d'expression, & démontreroit que ce qu'on admire suppose le plus souvent des os déboités & des muscles déplacés, effets de l'exagération.

Des erreurs semblables seroient également mises en évidence par la perspective, lorsqu'on démontreroit que les écarts des jambes d'un grand nombre de figures sont excessifs & hors de toute possibilité, sur-tout en les rapportant aux plans perspectifs indiqués dans le tableau.

ATTRAPER, (part. prés.) On dit, dans le langage de la Peinture, *attraper une ressemblance, attraper l'air, le maintien, la démarche, le caractère*, &c. Ces expressions peuvent être remplacées par le mot *saïsir*, qui me paroît avoir une signification plus précise & qui appartient moins au langage familier.

Peut-être même pourroit-on penser que l'Artiste, à qui l'on attribue le don de *saïsir*, est plus sûr dans ses procédés que celui qu'on loue d'avoir *attrapé* ce qu'il avoit en vue.

Saïsir, ainsi qu'*attraper*, est un fait d'adresse, de prestesse, quelquefois de hasard & de bonheur; & ces qualités ou ces incidens contribuent quelquefois au succès du Peintre, lorsqu'il *saïsit* ou *attrape* la ressemblance, l'air, le caractère des objets de son imitation.

L'adresse de l'Artiste vient de sa sagacité & de l'habitude qu'il a prise de dessiner avec exactitude ou de peindre fidèlement. La prestesse s'acquiert par l'habitude & par l'exercice continuel du talent.

Le hasard enfin décide quelquefois du succès, comme de la plupart des actions des hommes.

Un très-habile Tireur n'*attrape* pas toujours le but; le Joueur de Paume le plus adroit ne *saïsit* pas toujours la balle comme il le faudroit.

Au reste, ces mots ne peuvent donner lieu à des préceptes, & les observations qui y peuvent

avoir rapport se trouvent plus naturellement aux mots DESSIN, PORTRAIT, CARACTÈRE, &c.

AVANCER, (verb. neut.) Un Maître dit assez souvent à son Élève: *Vous ne faites pas assez avancer votre figure*. Il lui dit aussi: *Faites donc reculer cet objet qui n'est pas sur son plan*. Ces manières figurées de s'exprimer regardent la couleur, & la perspective aérienne dans les rapports qu'elles doivent avoir l'une & l'autre avec la perspective linéale. Plusieurs figures, ont d'après le plan géométral que suppose le Peintre, une grandeur fixe & une intensité de couleur à-peu-près déterminés. Je me sers de deux manières de m'exprimer, parce que la perspective linéale est une science positive dont les obligations sont absolues, & que la couleur, dans l'exemple que j'ai donnée, n'est pas soumise aussi sévèrement aux loix de la perspective linéale.

En effet, plusieurs circonstances permettent & même contraignent d'altérer les principes généraux; car un air plus ou moins pur, ou plus ou moins chargé de vapeurs, fait paroître à nos yeux la même couleur, plus ou moins dégradée, quoique placée au même point de distance.

Il est également vrai que les couleurs ne se dégradent pas toutes dans la même proportion; la couleur rouge, par exemple, perd moins par l'interposition d'un même volume d'air, que la couleur jaune. Ainsi une figure, vêtue d'écarlate, *avancera* plus qu'une figure vêtue de jaune-clair, placée au même point. Il y a donc une latitude donnée par la Nature, dans la perspective aérienne; mais les dimensions fixes que prescrit la perspective linéale, suppléant aux différences que peut éprouver la couleur, relativement à la perspective aérienne, décident à nos yeux les distances dans la nature, & doivent les décider dans le tableau. Lors donc qu'une figure peinte est de l'exacte dimension qui convient à son plan, si l'harmonie demande qu'elle n'attire pas trop les yeux, l'Artiste lui donnera une draperie dont la couleur ne fixe pas trop le regard, & alors l'harmonie se trouve ménagée, sans que la perspective des plans soit compromise. C'est ainsi que le Peintre fait *avancer* ou *reculer* les objets qu'il peint, relativement à l'esprit de l'Art, comme le Poète sacrifie quelquefois une expression forte, mais en même temps désagréable à l'oreille pour respecter l'harmonie.

AUSTÈRE, (adj.) Le sens de ce terme adapté au langage de l'Art, appartient principalement à sa *théorie*.

Le mot *austère* présente des idées de sévérité & de rigueur. On dit en parlant des pratiques de certains Religieux, qu'ils suivent une règle *austère*, & l'on entend alors qu'ils se mortifient par des privations.

Ces idées d'*austérité*, bien plus répandues autrefois qu'elles ne le sont aujourd'hui, sont entrées & sont restées dans le langage figuré. L'Art les emploie ainsi pour faire entendre une certaine sévérité exclusive, dévouée à ce qui est sérieux, grave; & qui se refuse à ce qui s'éloigne de ces caractères.

De-là dérivent ces qualifications : *Composition austère, manière austère, sujet austère, Peintre austère.*

On peut considérer cette *austérité* pittoresque sous trois différens rapports :

Comme relative à l'Art, ou bien au caractère des sujets, ou bien enfin au caractère de l'Artiste.

L'*austérité*, relative à l'Art, prescrit dans le dessin, avec la correction, une certaine fermeté prononcée, dans la composition, une simplicité qui se refuse à presque tout ornement; enfin, une couleur vraie, mais *sérieuse*, sans *manière* & sans *éclat*.

L'*austérité*, envisagée comme caractère de certains sujets, est relative à ceux de ces sujets qui s'accroissent le mieux aux principes dont je viens de parler; telles sont les actions, les expressions, les événemens graves qui ne demandent que peu de personnages & le moins d'accessoires possible.

Un seul personnage, par exemple, dont l'intention, dont l'action est grave, triste même, méditative, imposante, entraîne celui qui en est le témoin à une attention concentrée, qu'on peut appeler *austère*, parce que l'ame se refuse à toute distraction, & que celui qui peint cet homme est comme forcé à prendre son caractère.

Ainsi par les rapprochemens d'idées, qui sont les bases du style figuré, on doit appeler *austères*, les sujets qui se refusent, lorsqu'on les écrit ou qu'on les raconte, aux agrémens que comporte ordinairement le récit & qui font regarder cette abstinence comme un mérite.

Un Religieux exténué par le jeûne & la prière, qui, seul en un désert, médite sur l'avenir, en fixant ses yeux, mouillés par le repentir, ou troublés par l'épouvante, sur une tête de mort, est un sujet *austère*. Ce sujet exige une représentation aussi simple, que le récit qu'on en peut faire, & contraint, pour ainsi dire, l'Artiste à renoncer à tous les agrémens que demanderait ou permettrait une autre composition. Enfin, tout sujet grave & simple, où l'unité d'intérêt rend l'attention profonde & l'attache fortement & comme exclusivement, peut être caractérisé par le mot *austère*.

Je passe à l'application de ce terme, lorsqu'il regarde particulièrement l'Artiste.

Les hommes reçoivent avec l'existence, une complexion physique qui influe puissamment sur la manière dont ils envisagent tout ce qui se présente à eux dans le cours de leur vie. Ce tempé-

rament décide du choix de leurs occupations, lorsqu'ils sont libres de les choisir, & influe sur leurs idées, sur leurs discours, sur leur physiognomie, sur leur démarche, sur leur maintien, sur leurs plaisirs comme sur leurs travaux.

On pourroit dire qu'à cet égard ils ressemblent aux Peintres, qui, portés naturellement à un certain coloris, l'emploient dans tous leurs ouvrages. Nous prêtons, en effet, comme eux, la couleur morale qui nous est propre à tout ce qui nous environne. L'homme insouciant & gai *suisst* dans l'événement le plus sérieux quelque circonstance plaisante. L'homme mélancolique trouve dans les événemens les plus gais quelque circonstance assortie à son humeur, & plutôt que d'en sortir, il suppose, s'il le faut, quelque suite funeste, dont il emprunte, avant qu'il en soit temps, la couleur sombre qui le satisfait davantage.

Ceux qui s'occupent des Arts ont plus d'occasions que les autres hommes de suivre l'inspiration de leur caractère; leurs occupations, loin de les séparer des scènes de la vie, les en rapprochent, & comme Artistes, ils les reproduisent sans cesse dans leurs ouvrages, en les dessinant, les colorant d'après leur manière propre & leur tempérament.

Le Peintre sérieux, sévère ou mélancolique, choisit donc, autant qu'il le peut, des sujets *austères*, ou tristes.

Pour revenir à l'*austérité*, relative à l'Art, j'ajouterai qu'elle paroît avoir de nos jours quelque chose de trop imposant, parce qu'elle se trouve peu d'accord avec les mœurs, les usages & les goûts actuels. Il est cependant certain que le genre *austère* n'est pas si éloigné des grandes perfections que le genre que nous nommons *gracieux*, dans le sens que nous donnons à ce mot. Nous nous refuserons toujours davantage à ce qui est *austère*, à mesure que nous aurons moins d'attrait pour les idées simples. C'est un effet inévitable de la marche des idées; le grand, le noble, le sérieux, l'*austère* doivent perdre d'autant plus de leur mérite pour nous que nos Arts libéraux prendront de plus en plus le nom d'Arts agréables.

Ce n'est pas que l'*austérité* ne puisse entraîner quelquefois à ce qu'on appelle en terme d'Art, *pauvreté*, ou bien à une tristesse blâmable, lorsqu'elle n'est pas attachante & exigée par le sujet.

On sent aisément que le mot *austère* étant très-figuré, doit conserver quelque chose de vague, & se trouver sujet à être employé comme louange & quelquefois aussi dans un sens moins favorable.

A Z

AZUR, (subst. masc.) Couleur qui est en usage dans certaines manières de peindre. Voyez dans la seconde partie les articles PEINTURE & PEINDRE, qui contiennent les différens procédés de l'Art.

BALANCE, (subst. fém.) *Balance* des Peintres. Une *balance* est l'instrument, qui perfectionné par l'industrie, fait apprécier, avec la plus scrupuleuse exactitude, les pesanteurs relatives & différentielles des corps.

L'homme cherche à appliquer sans cesse la précision satisfaisante des industries & des procédés qui lui réussissent, aux opérations purement spirituelles de son intelligence, & c'est d'après ces idées, transportées du physique au moral, qu'il croit pouvoir peser les vertus, les qualités & les défauts avec autant d'exactitude que les substances matérielles qu'il soumet à ses épreuves.

Mais s'il se met lui-même dans sa *balance*, comme il fabrique ses poids, on n'ajoute pas une foi bien entière à son appréciation. Prétend-il peser les autres ? Même inconvenient. Aucun poids étalonné : point de tribunal autorisé où les vivans & les morts puissent réclamer contre les faux poids & les fausses mesures. D'où il résulte une différence assez importante, à ce qu'il me semble, entre l'opération de l'industrie & l'opération purement spirituelle. Cependant l'usage de celle-ci devient plus générale que jamais, & l'on peut avancer que la profession d'apprécier les opinions, les sentimens, les principes, les gouvernemens, les intérêts publics ou particuliers, les révolutions, les hommes enfin, leurs réputations, leurs qualités, leurs talens & leurs ouvrages, sembleroit, à la manière dont on en use, tellement perfectionnée à l'aide de ces poids spirituels qu'on nomme *analyses*, *parallèles*, *comparaisons*, *antithèses*, & de tant d'autres procédés ingénieux, qu'on pourroit croire qu'il n'y a plus rien d'incertain & rien de nouveau à inventer à cet égard ; cependant un homme recommandable dans l'Art dont je m'occupe, De Piles avoit trouvé moyen de rapprocher bien plus que ne font nos appréciateurs modernes, la *balance morale* de la *balance physique*.

Pour rendre sensibles les différens mérites de plusieurs habiles Artistes, il avoit conçu leurs principales qualités *artistiques*, comme susceptibles d'être opposées à des poids fictifs, représentant les parties constitutionnelles de la Peinture. Comment nos appréciateurs & nos imitateurs si multipliés n'ont-ils pas adopté cette méthode dont je vais rendre compte ; & comment n'avons-nous pas encore pour les Arts de gouverner, d'administrer, de faire la guerre, &c. indépendamment de tous les autres, des *balances* construites sur le modèle de la *Balance des Peintres* de De Piles ?

Il ne s'agiroit, que de bien distinguer, & ce seroit la chose la plus facile sans doute dans un siècle aussi spirituel que le nôtre, les parties constitutionnelles de ces grands Arts. Lorsqu'on les auroit soumises à des divisions, on auroit la

balance des Souverains, celle des Administrateurs & des Généraux. Peut-être ne faudroit-il que se rapprocher même des distinctions que De Piles va nous présenter ; car les parties constitutionnelles dont on auroit besoin pourroient s'assimiler à celles qu'il distingue à l'égard du Peintre, le *génie*, par exemple, à la *composition* ; les *qualités exécutrices* au *dessin*, l'*emploi des moyens au coloris*, & la *moralité* à l'*expression* ; d'autant mieux que De Piles regarde l'*expression en Peinture*, comme la *pensée du cœur humain*.

Mais si je suis autorisé par la nature de cet Ouvrage, à faire mention du jeu d'esprit d'un homme dont la réputation est faite, je ne dois pas m'en permettre un qu'on me pardonneroit plus difficilement. Je laisse donc toute réflexion étrangère pour faire expliquer sa *balance pittoresque* à mon Auteur, si recommandable d'ailleurs par les lumières & les préceptes que contiennent ses ouvrages, dont on ne peut trop recommander la lecture aux Artistes :

LA BALANCE DES PEINTRES.

» Quelques personnes ayant souhaité de savoir
» le degré de mérite de chaque Peintre d'une
» réputation établie, m'ont prié de faire une *balance*
» dans laquelle je misse d'un côté le nom
» du Peintre & les parties les plus essentielles
» de son Art dans le degré qu'il les a possédées,
» & de l'autre côté, le poids du mérite qui leur
» convient ; ensuite que, ramassant toutes les
» parties comme elles se trouvent dans les ou-
» vrages de chaque Peintre, on puisse juger com-
» bien pèse le tout.

» J'ai fait cet Essai plutôt pour me divertir
» que pour attirer les autres dans mon sentiment.
» Les jugemens sont trop différens sur cette
» matière, pour croire qu'on ait tout seul raison.
» Tout ce que je demande en ceci, c'est qu'on
» me donne la liberté d'exposer ce que je pense,
» comme je la laisse aux autres de conserver
» l'idée qu'ils pourroient avoir toute différente de
» la mienne.

» Voici quel est l'usage que je fais de ma *balance* :
» Je divise mon poids en vingt degrés ;
» le vingtième est le plus haut, & je l'attribue
» à la souveraine perfection que nous ne connois-
» sons pas dans toute son étendue ; le dix-
» neuvième est pour le plus haut degré de per-
» fection que nous connoissons, auquel personne
» néanmoins n'est encore arrivé ; & le dix-
» huitième est pour ceux qui, à notre jugement,
» ont le plus approché de la perfection, comme
» les plus bas chiffres sont pour ceux qui en pa-
» roissent les plus éloignés.

» Je n'ai porté mon jugement que sur les Pein-

» tres les plus connus , & j'ai divisé la Peinture
» en quatre colonnes , comme en ses parties les
» plus essentielles ; savoir , la *composition* , le
» *dessin* , le *coloris* & l'*expression*. Ce que j'en-
» tends par le mot d'*expression* , n'est pas le ca-
» ractère de chaque objet , mais la pensée du
» cœur humain. On verra , par l'ordre de cette
» division , à quel degré je mets chaque Peintre ,
» dont le nom répond au chiffre de chaque co-
» lonne.

» On auroit pu comprendre parmi les Peintres
» les plus connus , plusieurs Flamans qui ont re-
» présenté avec une extrême fidélité la vérité de
» la Nature , & qui ont eu l'intelligence d'un
» excellent coloris ; mais parce qu'ils ont eu un
» mauvais goût dans les autres parties , on a cru
» qu'il valoit mieux en faire une classe séparée.

» Or , comme les parties essentielles de la
» Peinture sont composées de plusieurs autres
» parties que les mêmes Peintres n'ont pas éga-
» lement possédées , il est raisonnable de com-
» penser l'une par l'autre pour en faire un juge-
» ment équitable. Par exemple , la composition
» résulte de deux parties ; savoir , de l'*invention*
» & de la *disposition*. Il est certain que tel a été
» capable d'inventer tous les objets nécessaires à
» faire une bonne composition , lequel aura ignoré
» la manière de les disposer avantageusement
» pour en tirer un grand effet. Dans le dessin ,
» il y a le goût & la correction ; l'un peut se
» trouver dans un tableau sans être accompagné
» de l'autre ; ou bien ils peuvent se trouver joints
» ensemble en différens degrés , & par la com-
» pensation qu'on en doit faire , on peut juger
» de ce que vaut le tout.

» Au reste , je n'ai pas assez bonne opinion de
» mes sentimens pour n'être pas persuadé qu'ils
» ne soient sévèrement critiqués ; mais j'avertis
» que pour critiquer judicieusement , il faut avoir
» une parfaite connoissance de toutes les parties
» qui composent l'ouvrage & des raisons qui en
» font un bon tout. Car plusieurs jugent d'un
» tableau par la partie seulement qu'ils aiment ,
» & ne comptent pour rien celles qu'ils ne con-
» noissent ou qu'ils n'aiment pas. »

NOMS DES PEINTRES

LES PLUS CONNUS.

Composition.	Dessin.	Coloris.	Expression.
--------------	---------	----------	-------------

A

ALBANE.....	14	14	10	6
ALBERT DURE.....	8	10	10	8
ANDRÉ DEL SARTE.....	12	16	9	8

B

BAROCHE.....	14	15	6	10
BASSAN (Jacques).....	6	8	17	0
BAPTIST. DEL PIOMBO...	8	13	16	7
BELIN (Jean).....	4	6	14	0
BOURDON.....	10	8	8	4
LE BRUN.....	16	16	8	16

C

CALLIARI P. VER.....	15	10	16	3
Les CARACHES.....	15	17	13	13
CORRÉGE.....	13	13	15	12

D

DAN. DE VOLTER.....	12	15	5	8
DIEPEMBEK.....	11	10	14	6
Le DOMINQUIN.....	15	17	9	17

G

GIORGION.....	8	9	18	4
Le GUERCHIN.....	18	10	10	4
Le GUIDE.....		13	9	12

H

HOLBEN.....	9	10	16	13
-------------	---	----	----	----

J

JEAN DA UDINÉ.....	10	8	16	3
JACQ. JOURDANS.....	10	8	16	6
LUC JOURDANS.....	13	12	9	6
JOSEPHIN.....	10	10	6	2
JULES ROMAINS.....	15	16	4	14

L

LANFRANC.....	14	13	10	5
LÉONARD DE VINCI.....	15	16	4	14
LUCAS DE LEIDE.....	8	6	6	4

M

MICH. BONAROTTI.....	8	17	4	8
----------------------	---	----	---	---

MICH. DE CARAVAGE.....	6	6	16	0
MUTIEN.....	6	8	15	4
O				
OTHO VENIUS.....	13	14	10	10
P				
PALME le Vieux.....	5	6	16	0
PALME le Jeune.....	12	9	14	6
Le PARMESAN.....	10	15	6	6
PAUL VÉRONÈSE.....	15	10	16	3
FR. PENNI IL FATTORE.....	0	15	8	0
PERRIN DEL VAGUE.....	15	16	7	6
PIERRE DE CORTONE.....	16	14	12	6
PIERRE PÉRUGIN.....	4	12	10	4
POLID. DE CARAVAGE.....	10	17		15
PORDENON.....	8	14	17	5
POURBUS.....	4	15	6	6
POUSSIN.....	15	17	6	15
PRIMATICE.....	15	14	7	10
R				
APHAEL SANTIO.....	17	18	12	18
REMBRANDT.....	15	6	17	12
RUBENS.....	18	13	17	17
S				
FR. SALVIATI.....	13	15	8	8
Le SUEUR.....	15	15	4	15
T				
TENIERS.....	15	12	13	6
PIERRE TESTE.....	11	15	0	6
TINTORET.....	15	14	16	4
TITIEN.....	12	15	18	6
V				
VANDEÏE.....	15	10	17	13
VANIUS.....	13	15	12	13

Z				
THADÉE ZUCCRE.....	13	14	10	9
FRÉDÉRIC ZUCCRE.....	10	13	8	8

BALANCER, (verb. neut.) Ce mot s'applique dans la Peinture à la composition & aux dimensions relatives que doivent présenter les objets, les figures, les groupes, soit dans leur élévation sur les plans des tableaux, soit dans les masses qu'ils forment.

Lorsqu'on dit, *balancer une composition*, ce terme ne signifie pas rendre les parties symétriques ; ce *balancement* suppose des inégalités méditées, qui non-seulement appartiennent au système théorique de l'Art, mais encore à la nature. On pourra lire au mot *ÉQUILIBRE*, les explications principalement relatives à la *pondération*, qui est le plus souvent un *balancement* équilibré des parties du corps humain ; mais comme le terme dont il est question ici, se présente le premier dans l'ordre alphabétique, & que le lecteur qui veut s'instruire, n'aime pas à être renvoyé sans avoir rien appris, je lui offrirai d'avance quelques observations générales, pour le préparer à celles que le mot *ÉQUILIBRE* renferme.

L'habitude instinctuelle d'un équilibre nécessaire à la stabilité & à la sûreté de notre maintien, dans toutes les positions qui nous sont propres, nous donne le désir de retrouver cet équilibre jusques dans les objets étrangers qui frappent notre vue. Un homme dont la démarche fléchit brusquement à chaque pas d'un seul côté, nous cause une sensation pénible : un assemblage d'objets accumulés dans la moitié d'un appartement, tandis que l'autre est absolument vide, nous est désagréable. D'ailleurs, les dimensions symétriques que la nature observe dans la plupart de nos membres, ajoute au besoin que nous semblons avoir d'une distribution *balancée*, & d'un ordre physiquement & moralement désirable ; mais, d'une autre part, la symétrie trop précise & l'ordre trop exact nous gênent ou nous ennuiant, la monotonie & l'uniformité endorment nos sensations ; nous souhaitons qu'elles soient réveillées au moins par quelques *balancemens*, soit dans nos sensations, soit dans les dispositions des objets physiques : nous aimons donc à voir plusieurs objets s'approcher & s'éloigner alternativement de la symétrie & de l'uniformité, & par cette raison, lorsqu'il s'agit d'imitation de l'Art, l'Artiste doit *balancer* les dispositions des objets qu'il emploie & méditer ces *balancemens*, pour que leur effet soit plus agréable.

Place-t-il donc des *fabriques*, des arbres, des rochers, dans une partie de sa composition ? qu'il ait soin dans les autres parties d'introduire des objets qui appellent à leur tour le regard. Que d'autres le disputent à ceux-ci ; que l'œil enfin ne soit jamais trop rapidement précipité d'une dimension à une autre, mais que successivement appelé dans différens points, il se promène sur un tableau, comme on feroit dans un pays qui ne seroit ni trop uni, ni trop montagneux. C'est ainsi que lorsque nous considérons une Cour brillante, nous rendons successivement une sorte d'hommage aux groupes multipliés qui nous appellent par des distinctions, des parures, ou des agrémens divers, jusqu'à ce que notre curiosité, agréablement *balancee*, s'arrête enfin aux personnages Augustes qui, par l'amour qu'on leur porte, ou la grace qui les pare, fixent le sentiment & les regards. Dans un vaste paysage des bords de la Seine, les bourgs, les villages, les maisons de plaisance, les coteaux, se *balancent* par leur plan, ou par leur différente grandeur, autour d'une Capitale immense, dont la masse riche & variée devient enfin l'objet capital. Observez des pays plus intéressans pour les Peintres, vous y découvrez des sommets de montagnes, diversifiés dans leurs formes & dans leurs élévations ; des arbres épars ou rassemblés, font parcourir au regard qui s'élève, s'abaisse, se relève successivement, des sites que leur inégalité rend pittoresques, & si, vers la base de ces montagnes, le long desquelles à différens étages, se distinguent aussi des habitations plus ou moins remarquables, il s'offre un lac tranquille & limpide où se réfléchit la lumière d'un ciel pur, les yeux s'y arrêtent, & l'on éprouve le plaisir que goûte un Voyageur, lorsqu'après avoir monté & descendu les coteaux, il se repose dans une agréable vallée.

C'est donc à l'avantage de l'Art, que non-seulement les hommes se *balancent* naturellement, soit dans leurs mouvemens, lorsqu'ils agissent, soit par leurs attitudes, dans le repos, soit par les gestes & l'expression, s'ils sont émus, mais encore que les objets matériels & immobiles, se trouvent naturellement *balancés* par les formes & les accidens qui leur sont propres, & que les nuages mêmes, jouets des vents & des effets de la lumière, offrent des exemples de *balancement*, qui donnent droit d'en employer de semblables ou même d'en imaginer de plus heureux.

Cependant, Artistes doués d'imagination, modérez-la, lorsque vous vous occuperez à *balancer* vos compositions. Le Voyageur se plaît à être légèrement *balancé* dans la voiture qui le transporte d'un lieu à un autre, mais il souffriroit d'être brusquement *cahoté*.

Artistes froids, faites-vous la loi d'étudier les *balancemens* que vous offre la nature. La litière

dont les mouvemens sont monotones endort le Voyageur dans un chemin trop uni.

BAMBOCHADE, (subst. fém.) Que ce terme du langage de la Peinture soit emprunté ou qu'il ait été créé pour le langage de l'Art, peu importe sans doute à ceux qui veulent plutôt s'instruire des choses que des noms ; cependant, comme le plus grand nombre des lecteurs, même les mieux intentionnés à cet égard, se plaisent à trouver l'instruction mêlée de quelques épisodes qui la rendent moins sérieuse, je leur conterai que Pierre de l'Aar, surnommé *Bamboche*, naquit près de Naarden, dans la Hollande, en 1613, avec la conformation la plus disgraciée & les dispositions les plus heureuses. Il avoit, à la vérité, les jambes longues & mal-assurées, le corps fort court & la tête enfoncée dans les épaules ; mais sa vue étoit juste, sa mémoire étendue & son esprit développé. Ce qui ajoutoit au dédommagement qui lui étoit dû, à si juste titre, c'étoit une gaité inépuisable, une plaisanterie fine, agréable, & un esprit naturel qui plaisoit à tout le monde, présens que la Providence, par une justice distributive, fait assez fréquemment à ceux qu'elle a sacrifiés à ses caprices. Pierre de l'Aar se trouva donc doué du talent de la Peinture, du charme d'un heureux caractère & du don plus précieux encore de se faire aimer. Il égaya sa difformité comme Ésope son esclavage, & Scarron la douleur & la maladie. Je ne fais si, ayant à choisir de ce partage ou de celui de tant de beautés sans agrément, de figures sans caractère & d'esprits profondément ennuyeux, on pourroit hésiter sur la préférence. Notre Artiste ne fut pas le maître de choisir ; mais avec des qualités dont il sentit le prix, il ne craignit point de se montrer dans le lieu même où sont rassemblés les plus belles images des formes humaines. Il alla donc à Rome ; les Italiens, portés à la dérision par l'effet d'un esprit prompt, d'une imagination pittoresque & d'un penchant marqué pour les sobriquets, l'appellèrent *Bambozzo*, qui signifie *homme manqué*. Nous pouvons penser, d'après son humeur, que le sobriquet le mortifia peu, & qu'il y trouva peut-être des occasions de plus de montrer sa gaité ; précieux don que celui qui nous fait tirer parti de tout, pour tromper notre destinée. Notre jeune Artiste, heureux jusques dans ses liaisons, vécut avec Poussin, Claude le Lorrain & Sandrart. Il faisoit les frais de leur amusement, soit par les sons qu'il tiroit de plusieurs instrumens dans lesquels il excelloit, soit par les jeux de son imagination, soit enfin par ses plaisanteries, d'autant plus gaies & plus aimables que la malignité ne s'y mêla jamais. Peu jaloux des avantages dont il ne jouissoit pas, il se contentoit de mettre à profit ceux qu'il avoit reçus, & portant sa gaité jusques dans son travail, il ne commençoit jamais à peindre, sans

préluder sur son violon à l'accord pittoresque de son tableau. Il peignoit des chasses, des fêtes, des foires, des paysages, & les figures dont il les animoit étoient dessinées finement, & peintes avec une couleur vigoureuse & naturelle.

Comment s'est-il fait que son nom, transmis dans le langage de l'Art, y ait porté plus généralement le souvenir de sa disgrâce que de son talent. Hélas ! c'est que la dérision imprime des traces plus ineffaçables que la louange. Cette réflexion un peu triste prépare le lecteur à apprendre encore que la vieillesse de Bamboche ne fut pas semblable à sa jeunesse. La nature, plus souvent bizarre qu'elle n'est conséquente, après l'avoir maltraité sans raison, dédommagé avec usure, parut se repentir encore de sa justice & détruisit sa santé : elle le fit tomber dans une mélancolie funeste. Il vécut trop de quelques années, & c'est ce trop ou ce trop peu d'existence qui décide du bonheur & de la réputation de la plupart des hommes. Cette mesure n'est pas à notre disposition ; mais on auroit droit de me reprocher si je n'en mettois pas une à cette notice épisodique. Je la termine donc en disant que, depuis Pierre de Laar, on appelle *Bambochade*, de son nom, des figures qui ont l'empreinte de ses disgrâces. C'est ainsi que Calot, en se permettant des productions bizarrement ridicules, quoique dessinées & gravées avec beaucoup d'esprit, a créé un genre de caricatures qu'en riant on appelle des *figures à calot*, des *figures calotines*.

Au reste, on appelle aussi dans le langage plus sérieux de la Peinture, *Bambochade*, une sorte de genre qui embrasse la représentation de la nature rustique, les habitations des Villageois, leurs usages ou leurs mœurs vulgaires.

Le goût devoit présider au choix de tout objet qui entre dans les imitations ; mais souvent c'est le penchant & le caractère de l'Artiste qui y influent davantage. Moins les objets sont importants, plus il semble que nous avons un juste droit de les abandonner à notre penchant, & même à nos caprices. Aussi dans les différentes sortes de *Bambochades*, les uns choisissent jusqu'aux barriques des habitans les plus pauvres de la campagne ; d'autres, comme Teniere, le premier Peintre de ce genre, sans dédaigner ces indices de la misère, peignent les habitations & les hommes rustiques dans la simplicité qui leur convient & qui souvent annonce un plus vrai bonheur que les maisons que le faste décore.

Lorsqu'on considère l'Art d'un point de vue moins élevé que celui que j'ai osé prendre à l'article Art & dans le premier Discours, toute imitation est estimable, si elle offre la vérité, & si elle est conforme aux principes pratiques de la Peinture. Une *Bambochade*, peinte avec la plus grande ressemblance dans les formes, dans la couleur, dans les objets, est un excellent tableau. Il vaut

mieux personnellement, si l'on peut parler ainsi, qu'un tableau de l'histoire la plus importante mal exécuté, comme un Villageois honnête, de bon sens, & remplissant parfaitement son état, est préférable au plus grand Seigneur qui ne se soumet à aucune convenance. L'ordre hiérarchique, établi par la nature même entre les genres de talens, & qui doit y être conservé pour leur plus véritable avantage, ne peut donc nuire à la justice personnelle due aux Artistes. Aucun d'eux, si j'ai l'avantage d'en être bien connu, ne pensera que j'aie voulu, dans les notions que j'ai développées, altérer la moindre fleur de sa couronne. Les vrais principes s'établissent d'eux-mêmes, ils ne doivent blesser personne, & les jugemens particuliers sur les talens ne sont ordinairement fâcheux que pour ceux qui n'ont point de talent.

BAS, (adj.) Caractères *bas*, genre *bas*, voilà ce que le goût épuré exclut de tous les Arts, avec une répugnance impérieuse ; mais cette exclusion ne demande-t-elle pas quelques adoucissmens & quelques exceptions dans la Peinture, & n'exerce-t-elle pas effectivement des droits moins rigoureux dans certains Arts que dans d'autres ? Voilà ce qu'il n'est pas inutile d'examiner ici.

La Poésie, qui ne tombe sous les sens qu'à l'aide de signes convenus, ne pouvant présenter comme la Peinture une imitation physique, ne peut offrir certaines perfections d'exécution qu'on admire dans un tableau.

Le Peintre peut, en imitant un objet, pour lequel l'esprit sentira quelque dégoût, présenter aux yeux, par l'imitation savante de la couleur & des formes de cet objet, des beautés qui dédommagent, en quelque sorte, de la répugnance qu'il cause en lui-même. Il peut arriver encore que ces beautés l'emportent tellement, pour des yeux instruits, sur le juste éloignement dont je parle, que le Connoisseur & l'Artiste enfin, s'écrient dans un mouvement d'admiration : *Ah ! que cela est beau !* il est vrai que, par un retour secret sur cette expression, ils la modifieront, en ajoutant : *Quelle vérité ! quelle couleur ! quel effet ! Pourquoi un si savant homme n'a-t-il pas fait un autre choix ?*

Ce qu'on peut ajouter, c'est que, si l'Artiste ne paroit pas avoir eu une intention trop marquée de fixer nos regards sur un objet *bas*, par préférence & comme objet principal. Le Spectateur sera porté à l'indulgence, en supposant toujours que les beautés de l'Art dédommagent de ce que le goût & la délicatesse veulent bien céder de leurs droits. Il est même des occurrences où l'on saura gré au Peintre d'avoir hasardé la représentation d'un objet *bas*, si cet objet occasionne un contraste heureux, & s'il relève le prix de la beauté, en procurant une opposition ingénieuse.

Reprenons ces divers emplois des objets *bas*,

Nous avons dans un tableau de Morillos, la représentation d'un Mendiant, occupé du soin le plus dégoûtant que puissent nécessiter la misère & la mal-propreté. Ce tableau a mérité cependant, par la beauté du *faire*, par la vigueur, par l'effet, & par une vérité qu'on peut nommer courageuse pour l'Artiste, de passer successivement dans les collections les plus importantes.

Voilà l'exemple sensible que le *bas* n'est pas aussi sévèrement exclu d'un Art que d'un autre; car je ne pense pas que, quelque effort que fit la Poésie, dans une description de ce que présente ce tableau, elle pût se faire lire aussi souvent que ce tableau se fait regarder.

Mais il est à propos, je crois, d'indiquer une distinction entre les objets *bas* & les objets rebutants. Car, dans tous les Arts d'imitation, & dans la Peinture en particulier, un assez grand nombre d'objets peuvent être rebutants, parce qu'ils offrent la Nature dans un état qui nous afflige & qui nous peine, sans que cette Nature soit regardée comme *basse*; ainsi la représentation des effets de la peste doit présenter les détails les plus affligeans, les plus pénibles, les plus rebutants: les malades, que guérissent les Apôtres, les blessés & les morts répandus sur un champ de bataille, la plupart des Martyrs, ou la mort tragique de plusieurs Héros offrent le même caractère; mais tous ces sujets ont des privilèges, les uns fondés sur l'Histoire & dans leur célébrité; les autres, dans les opinions reçues ou dans des cultes respectés. D'ailleurs, ils portent quelquefois avec eux une instruction ou une moralité qui les autorisent à se présenter avec les circonstances qui doivent frapper davantage & qui nous forceront d'autant plus à les admirer & à les louer même, que nous en aurons détourné avec plus d'horreur nos premiers regards.

Si l'on pense aux circonstances dans lesquelles un objet rebutant a droit à l'indulgence & mérite même d'être loué, on ne pourra disconvenir que l'opposition d'un personnage, que la vieillesse ou la laideur n'empêchent pas de se trouver auprès de la jeunesse & de la beauté, autorisé le Peintre à représenter une Duègne décrépite, dont le caractère n'a aucune noblesse, à côté d'une jeune fille qui lui a été confiée par un jaloux, & l'on sourit sur-tout avec plaisir à cet objet *ignoble*, si quelque jeune amant dérobe à sa pupile une légère faveur, ou lui remet un tendre billet.

L'Histoire, la Fable & l'intention justifient donc souvent, comme je l'ai dit, le Peintre du reproche qu'on seroit prêt à lui faire, de présenter des objets *bas*, *ignobles*, *désagréables*, & l'autorisent quelquefois à peindre des objets rebutants.

Irus, mendiant couvert de haillons, combat avec Ulysse. Une telle opposition, consacrée par Homère, est justifiée aux regards des spectateurs instruits, & si le sujet est traité avec la magie de l'Art, il aura droit à un surcroît de louange,

qu'il tirera de la bassesse même de l'objet, qui, sans la liaison d'idées que je viens de faire apercevoir, auroit inspiré la répugnance & la désapprobation.

En effet, que pensera le spectateur séduit par les beautés de l'Art & instruit de la moralité du sujet? Il sera frappé de l'excès d'abaissement où se trouve un Héros, poursuivi par la Fortune & victime de passions déréglées.

La vérité *artistique*, la vérité *historique*, la vérité *morale* ont par conséquent le droit de faire disparaître la bassesse d'un objet, quoique le Peintre habile la rende sensible par l'imitation physique qu'en offre la Peinture; mais, en faisant cette observation, l'on doit penser que, si le goût national, devenu trop délicat, *se* refuse, il est bien près d'être efféminé.

Au reste, je ne prétends pas, dans ce que j'ai dit, faire l'apologie de ce que l'on doit appeler véritablement *bas*, j'ai voulu faire sentir que, non-seulement il y a des objets *bas* qui se trouvent suffisamment autorisés, mais que la délicatesse trop excessive du goût est un défaut plus important dans les Spectateurs qu'un mauvais choix d'imitation dans les Peintres; car ce défaut ne peut influer que sur quelques ouvrages, & l'autre substituée, par un raffinement dangereux pour les mœurs, une délicatesse qui n'appartient qu'aux sens, à la véritable sensibilité qui doit appartenir à l'âme. Les plus légères sensations de douleur paroissent insupportables à des hommes qu'affoiblit la mollesse.

Mais pour revenir au sujet de cet article, j'ajouterai que les Artistes hollandais se sont permis plus généralement que ceux de toutes les autres Écoles, de traiter des sujets *bas*; quelques-uns mêmes semblent les avoir préférés. Les caractères des figures & le lieu des scènes, traitées par Ostade, Bèga, quelquefois par Teniers & Rimbrand, méritent la qualification de *bas* & quelquefois d'*ignobles*. Différentes causes y ont contribué; les mœurs du temps où vivoient ces Artistes, moins de cette urbanité nationale, d'après laquelle nous portons la plupart de nos jugemens, peut-être moins de réunions entre ceux qui exerçoient les Arts; car ces réunions qui ont des inconvénients ont aussi des avantages, puisque, par la communication des lumières & par l'émulation, elles élèvent les idées de l'Art; la plupart des Artistes qui se sont distingués dans cette Nation, nés avec des dispositions naturelles pour l'imitation, guidés par les ouvrages de quelques autres Artistes d'un même genre, ou enfin par la vue d'une *Nature piquante*, se sont livrés sans aucune contrainte à leur penchant, ils peignoient souvent sans sortir de la maison bourgeoise ou champêtre qui les avoit vus naître: ils vivoient dans des mœurs si simples, qu'elles dégenéroient souvent en mœurs grossières; ils peignoient les objets *bas*, que ces mœurs occasion-

nent. Les uns représentoient donc la maison ou la boutique paternelles ; les autres leurs animaux domestiques, la taverne où ils alloient prendre quelque dissipation ; ils copioient les scènes dont ils y étoient témoins, & les plus piquantes à leurs yeux étoient celles où les passions avoient le caractère frappant des mœurs que j'ai désignées.

Leurs tableaux offrent en conséquence des noces, des fêtes ou des foires de Village, des orgies, des intérieurs de ménage, & les Acteurs dont ils ont peuplé ces scènes, expriment la joie naïve, l'amour, la jalousie & la colère, presque sans aucune nuance de civilisation, ou exaltées par des liqueurs d'une fermentation sourde, ou participant de l'ivresse : ils peignoient enfin la Nature dans l'état où elle s'offroit le plus fréquemment à leurs regards.

Au reste, ces mêmes Artistes, patiens dans leurs travaux, propres dans leurs opérations, excellens copistes des formes, des caractères qu'ils ne se donnoient pas toujours la peine de choisir & de la couleur qui est toujours belle, lorsqu'on l'imite bien, étoient peut-être loin de penser que leurs tableaux, transportés avec profusion chez une Nation qui se pique de délicatesse de goût, deviendroient en même temps l'objet d'une admiration poussée à l'excès, relativement à la perfection de l'Art, & l'objet d'une orgueilleuse dérision, relativement aux mœurs, ils ne pouvoient guère en effet avoir l'idée de ces hommes riches & voluptueux qui devoient un jour regarder ces tableaux comme objets de luxe, & qui, d'après ce même luxe, devoient comparer leurs palais avec des intérieurs qu'ils regardent comme *bas*, souvent parce qu'ils en redoutent le souvenir, leurs habillemens recherchés avec les vêtemens négligés des Villageois qui vivoient ; il y a un siècle, dans un pays uniquement voué à l'industrie ; enfin, leurs passions polies, avec celles qui cédoient sans effort aux mouvemens de la Nature.

Ce qu'on a droit de reprocher plus justement à quelques-uns de ces célèbres Artistes, c'est qu'ils sembloient se plaire à charger avec une sorte d'affectation, ou à imiter au hasard une simplicité grossière. Le choix qu'ils savoient si bien faire des plus piquans effets du jour, d'un site plus heureux qu'un autre, d'un arbre, d'une vache, d'un aspect agréable, devoit naturellement s'étendre à l'expression & aux caractères, & les empêcher de défigurer & de dégrader trop l'espèce humaine dont ils faisoient partie.

Mais on peut observer que l'imitation de l'expression conduit plus facilement à l'exagération que l'imitation de la Nature inanimée.

En tout, ces Artistes, si estimables à plusieurs égards, étoient si loin du beau idéal, qu'ils sont excusables ; mais les nôtres devroient s'écarter plus qu'ils ne le font de ce qui les entoure, pour se rapprocher de la Nature simple.

Il existe un juste milieu, perfection de tous les

temps & de tous les pays, qui est, pour la perfection des Arts, ce que la simple raison est pour le bonheur des hommes.

Jeunes Élèves, vous direz sans doute que ces réflexions vous instruisent moins que celles qui s'appliquent plus essentiellement à l'Art que vous étudiez. Eh bien ! lisez celles qui suivent avec plus d'attention, quoiqu'elles aient encore quelque teinte de moralité.

Si vous peignez habituellement dans l'état de civilisation où vous êtes, des objets *bas*, on sera en droit de penser que votre ame y est tellement entraînée, que ce caractère lui appartient plus qu'àux objets que vous représentez.

Si vous ne vous y laissez aller que par circonstance, craignez d'en contracter l'habitude. Si les objets que nous rencontrons trop souvent & les hommes que nous voyons habituellement influent sur nous au point de nous dénaturer, jugez de l'ascendant d'une occupation méditée & fixée à des objets *bas*, *ignobles* & *vils*.

L'habitude du grand, du noble, de ce qui est élevé, peut bien quelquefois égarer, en conduisant le talent à l'exagéré & l'esprit à l'orgueil ; mais, prix pour prix, ce genre d'égarement est plus excusable que l'autre.

Et quant à la puissance de l'habitude, l'homme qui lève trop souvent sa tête, peut choquer ses semblables par un air de domination ; mais celui qui se laisse aller & s'abandonne, finit par ramper, & devient alors méprisable ou ridicule.

BATAILLE, (subst. fém.) Il seroit à propos que la lecture de l'article **GENRE** précédât celui-ci. La transposition dans l'ordre des idées, inévitable par l'ordre des lettres, est un inconvénient attaché à la forme de Dictionnaire ; aussi cette forme d'ouvrage n'est-elle pas sans doute la plus parfaite ; mais elle convient mieux que toute autre au plus grand nombre, & dans le dessein de répandre les notions des Sciences & des Arts, au risque qu'elles ne soient pas parfaitement méthodiques, on peut avoir raison de préférer aujourd'hui sur-tout une collection d'articles à des traités complets, dont l'importance devient trop imposante même pour le grand nombre des hommes.

Peindre des *batailles* est regardé dans l'Art dont il est ici question, comme un genre particulier. Il seroit peut-être difficile d'en donner de bien solides raisons.

Que représente, en effet, le tableau qu'on appelle *tableau de bataille* ? des hommes en mouvement, des actions, des passions, des caractères. Ces objets sont précisément ceux dont s'occupe le Peintre d'Histoire. En effet, la force, l'adresse, la valeur, l'intrépidité, le mépris de la mort, celui de la douleur plus difficile encore, la générosité qui pardonne, la résignation qui se dévoue & la patience courageuse qui souffre sans

te plaindre ; enfin , une infinité de mouvemens , qui élèvent l'homme au-dessus de lui-même , se rencontrent dans les circonstances qu'occasionnent des combats , & ces mouvemens , ces expressions , ces actions appartiennent spécialement aux Peintres d'Histoire. Les *batailles* d'Alexandre , celles de Constantin ont offert à des Peintres d'Histoire célèbres ces richesses si favorables à leur Art.

On croiroit volontiers que c'est la vanité des Princes belliqueux qui auroit créé cette classe ou ce genre , & qui auroit destiné des Artistes à ne s'occuper exclusivement que de peindre ces combats & ces victoires , objets exclusifs de leur penchant.

Si ; pour le malheur des hommes , tous les Princes se livroient à cette fureur meurtrière , il y a apparence que les Peintres de *batailles* seroient les premiers Peintres de toutes les cours & les plus récompensés des Artistes , comme les Flatteurs sont les plus favorisés des Courtisans.

Voyons cependant si le *genre des batailles* mérite de s'approprier exclusivement tous les travaux d'un Artiste. Ce dévouement pourroit être autorisé si les Artistes qui embrasseroient ce *genre* se dévouoient à aller faire , d'après nature , les études nécessaires ; mais on peut penser que cette condition périlleuse réduiroit les Peintres de *batailles* à un aussi petit nombre que seroit celui des Rois conquérans & guerroyeurs , s'ils étoient obligés de se battre personnellement les uns contre les autres.

C'est à l'aide du secours , plus facile & moins dangereux de l'imagination , que presque tous les Peintres de *batailles* se forment , & par-là , on doit penser qu'ils sont presque tous Peintres de *pratique*. Cependant , cette assertion n'est pas exclusive. Il a existé & il existe encore des Peintres de ce genre , qui ont fait leurs études d'après nature , qui ont destiné des scènes sanglantes dans lesquelles , par état , ils se trouvoient Acteurs *.

On peut observer , en général , que les représentations de ces scènes ne semblent plaire qu'en raison de l'horreur qu'elles excitent ; parce que les hommes ont du plaisir à être remués par des objets extraordinaires & des accidens ou des circonstances périlleuses , sur-tout lorsqu'ils n'y sont pas exposés. D'ailleurs les spectateurs de ces scènes pittoresques , aussi peu instruits la plupart que les Artistes qui les peignent , veulent principalement voir du sang versé par terre , pour se servir de l'expression des Poètes : ils veulent des mouvemens d'une violence extrême , des blessures affreuses , des chûtes , des expressions convulsives , des cruautés , des barbaries , des frayeurs , des intrépiderités incroyables , comme elles le sont dans les récits des Poètes & dans les Romans de Chevalerie. Les curieux de ces fortes d'ouvrages ,

devenus Héros à peu de frais , ne trouvent jamais les périls qu'on leur peint assez grands , & de leur côté , les Peintres , qui n'ont pas vu seulement une escarmouche , s'excitent à renchérir sur les desirs de leurs Amateurs , & exagèrent tellement les actions , les mouvemens , les expressions , qu'ils débouent les membres & estropient leurs combattans avant qu'ils soient frappés , ou qu'ils aient éprouvé la moindre chute.

Dans un grand nombre de *tableaux de bataille* , les chevaux ne sont pas mieux traités que ceux qui s'en servent ; les victorieux n'ont guère plus d'avantage que les vaincus , & la plupart pourroient être réformés ou mériteroient les Invalides , avant que d'avoir combattu.

La couleur & la touche ne sont pas à l'abri du chimérique qui règne assez ordinairement dans ce genre.

Les combats , représentés par Raphaël , Jules Romain , Le Brun sont plus conformes aux grands principes dont on ne doit s'écarter dans aucun genre & sous aucun prétexte. On voit dans ces grandes compositions , ainsi que dans les Triomphes qu'ils ont peints , des dispositions sages , quoique les détails soient pleins de feu ; des mouvemens vrais & vraisemblables , quoique violens & animés ; une couleur qui peut bien & qui doit même être altérée par la poussière & la fumée ; mais qui conserve & rappelle la vérité des teintes locales.

En rendant justice à ces belles compositions , on doit cependant avouer que quelquefois la fougue d'un Artiste peut plaire au Spectateur qui n'a pas de connoissances approfondies , qui d'ailleurs se prête aux espèces de conventions établies & court au-devant des émotions , en regardant un *tableau de bataille* ; ce tableau , quoique peu conforme à l'exacte vérité , rappelle des idées de valeur & de force , de douleur & d'intrépidité.

Mais lorsqu'il s'agit de prendre les intérêts d'un des plus beaux Arts qu'ayent inventé les hommes , on doit dire que ces grandes scènes & ces grandes passions demandent pour être représentées les plus grands talens & les lumières *artistes* les plus étendues ; & qu'au fond , quelques détails , quelques accidens malheureux de ces sanguinaires Tragédies sont assez peu intéressans , lorsqu'ils n'offrent qu'un petit nombre des beautés ou des perfections qu'on a droit d'exiger de la Peinture.

Aussi voit-on que les tableaux qui représentent quelques Houzards occupés à se massacrer , ou vrages qui semblent la plupart imités les uns des autres , ne sont admis qu'en très-petit nombre dans les Collections ; & ce qui apprécie encore plus exactement leur mérite , c'est qu'il en est bien peu qui puissent servir d'études vraiment utiles aux jeunes Artistes.

Vous , Artistes ou Amateurs , qu'enthousiasme

* M. le Paon.

le feu que vous apercevez dans une rencontre peinte par Bourguignon ; après ce premier & juste tribut , remarquez au moins que quelquefois cet habile Artiste , & sur-tout ses imitateurs , ne montrent une certaine fougue pittoresque qu'aux dépens des formes , du trait & de la vérité.

Quelque objet que vous représentiez , cette vérité des formes & de la couleur doit être votre base indispensable. Du rouge , du jaune , jetés par paquets & comme au hasard , ne ressemblent ni au feu du canon & de la mousqueterie , ni à aucun élément. Des chevaux , qui ne peuvent exister comme le Peintre les a créés , & qui ne pourroient se mouvoir avec les membres qu'il leur donne , ne sont point des chevaux , mais des animaux chimériques.

Enfin , indiquer n'est pas représenter ; car , par cette route , la Peinture deviendrait insensiblement un Art de désigner par des signes comme les Hiéroglyphes.

Si vous êtes donc entraîné irrésistiblement à peindre des *batailles* , allez dans les champs des combats , & observez-y de sang-froid les expressions & les accidens ; & , si cette manière d'étudier vous semble trop hasardeuse , étudiez au moins l'anatomie des hommes & des animaux , & ne perdez pas de vue , dans le feu de l'action , les principes du dessin & de la véritable harmonie.

B E

BEAU , (adject. pris subst.)

C'est un désir noble sans doute que de prétendre atteindre à des conceptions que l'on peut nommer *sur-humaines* ; mais plus les objets de contemplation sont profonds ou élevés , plus ils s'enveloppent de voiles qui les obscurcissent & nous les dérobent.

C'est par cette raison qu'il est difficile d'entendre clairement les Auteurs qui se sont occupés à démontrer un *beau* essentiel , absolu , hors de nous. La nature de l'homme est telle en général , que les efforts par lesquels , en poursuivant cette sublime abstraction , il cherche à s'échapper à lui-même , ne peuvent guères le conduire qu'à combiner des sensations ou des sentimens qui lui sont individuellement propres , avec les idées qui se trouvent répandues dans son pays & de son temps. En essayant donc d'offrir à mon tour , non sur un *beau* auquel je ne puis atteindre , mais sur ce qu'on nomme *beau* , quelques notions générales , faites pour se rapporter finalement aux Arts , je croirai m'être d'autant plus approché du but auquel je dois tendre , qu'on les trouvera plus simples , plus sensibles , & qu'en dernière analyse , elles paroîtront assez positives pour être adoptées par les Artistes : car les pensées du Peintre & du Sculpteur , quelques spiri-

tuelles qu'on puisse les désirer , n'ont cependant le mérite & l'existence qui leur conviennent , qu'autant qu'elles se montrent visibles & palpables.

Pour arriver à ce qui mérite le nom de *beau* , Platon * paroît indiquer de passer en revue tout ce qui ne l'est pas. Ce moyen dont il se sert pour tourner en ridicule le Rhéteur Hippias , tourmenteroit également la plupart de nos lecteurs délicats & presque toujours fort pressés ; il conviendrait bien moins encore aux Artistes ; car s'ils vouloient l'employer sérieusement , il leur faudroit épuiser d'innombrables & rebutantes exclusions , avant de parvenir à des exceptions satisfaisantes ; mais lorsque dans une autre partie de ses sublimes ouvrages , le Sage , insistant moins sur la nature du *beau* , admet un certain penchant universel qui nous excite à le chercher , lorsqu'il appelle ce penchant *amour* , on peut , je crois , penser que , sans s'en apercevoir , le Philosophe redevient homme ; & qu'au fond , si le *beau* absolu n'a été pour Platon même qu'un être d'imagination , ce mot qui lui est échappé , ce penchant qu'il désigne par le mots effrayant de tous les termes abstraits , pourroit bien indiquer une route par laquelle on rencortreroit au moins quelques notions sur le *beau* humain : car un amour qui , comme l'assure Platon , cherche toujours & par-tout le *beau* , doit , en le trouvant , rencontrer le plaisir , & le plaisir qui n'existe pas ordinairement dans l'homme sans se rendre sensible & visible par l'expression des traits , des regards & de la physionomie entière , doit donner des indications assez positives (lorsqu'on observe bien) sur le *beau* dont il est l'effet.

Amour , beauté , plaisir , ** sont donc les élémens que je vais prendre pour base des notions auxquelles il est aisé de présumer que je ne me dirigerai point par des définitions pénibles & trop souvent incomplètes , mais d'après ce que la nature nous montre ou nous apprend sans effort ; & , si les hommes , en effet , peuvent s'accorder , ou du moins se rapprocher quelquefois , n'est-ce pas bien plus à l'occasion de ce qu'ils voyent & de ce qu'ils sentent à-peu-près de même , quoiqu'ils diffèrent souvent encore , que sur ce dont ils prétendent se convaincre mutuellement & qu'ils ne se démontrent jamais assez pour être parfaitement d'accord ?

En nous supposant donc , à l'occasion du terme qui nous occupe , Peintre observateur , si nous interrogeons , si nous interprétons les traits & les regards de celui qui , par un mouvement vrai & inspiré , accorde à quelque objet le nom de *beau* , nous apercevrons que le plaisir se peint dans la physionomie , mais que , selon la nature de cet objet , c'est avec des nuances de contentement

* Dans le Dialogue intitulé *le Grand Hippias*.

** *Plaisir* est ici l'équivalent de *satisfaction* , comme le mot *amour* signifie un penchant actif & universel.

qui diffèrent assez dans l'expression, pour qu'on puisse rapporter les unes particulièrement aux sens, les autres au cœur, les autres à l'esprit : d'où l'on est suffisamment autorisé à inférer, non-seulement qu'il est des espèces de *beau* désirés & reconnus tels par ces diverses facultés ; mais que sans doute le *beau* reconnu tel par les trois facultés réunies dans leur désir, comme dans leur contentement, seroit le plus essentiellement *beau* relativement à l'homme & à la source primitive d'une dénomination qui nous devient si chère, que, par une sorte de besoin de nous en servir, nous en faisons sans cesse des applications, en l'employant partiellement, figurément, par extensions, par emprunt, & en la substituant enfin à plusieurs mots, qui seroient plus propres à exprimer exactement nos idées.

Pour essayer de développer davantage ces premières notions, fixons sur chacune des facultés dont il vient d'être question, quelques succinctes observations relatives au *beau*.

Une des plus intéressantes à l'égard des sens, c'est que parmi les cinq dont nous sommes doués, deux seulement (la vue & l'ouïe) possèdent & exercent le droit de nous faire désigner par le mot *beau*, les objets qui leur causent une satisfaction particulière. L'odorat, le goût, le toucher, ne suggèrent pas dans leurs plus vives impressions, cette dénomination. Le parfum de la rose ne reçoit pas le titre de *beau* ; les faveurs ne sont jamais honorées du nom de belles, tandis que les couleurs, les formes & les sons l'obtiennent. Les élémens que j'ai déjà présentés, offrent une raison fort naturelle de cette différence ; en effet si le *beau* suppose essentiellement un mélange de satisfaction des différentes facultés, on conviendra que le goût & l'odorat sont bien loin d'avoir avec l'esprit & le cœur d'aussi prochaines & intéressantes affinités que l'ouïe & la vue. Mais le toucher ? ... J'avoue, à cet égard, que le motif d'exclusion ne me paroît pas aussi fondé ; car pour peu que nous nous observions attentivement, nous distinguerons dans ce sens deux fortes de fonctions, dont l'une que j'appellerai *le toucher commun*, habituellement machinal, instinctuel, passif, peut être justement dédaigné par le cœur & l'esprit, mais dont l'autre, que je nommerai *tact*, pour le distinguer, est si clairvoyant, si prompt, si sensible, si intelligent enfin, que souvent l'esprit & le cœur s'identifient, pour ainsi dire avec lui, pour sentir & pour comprendre.

Au reste, pour ne pas nous arrêter à des détails qui, sans être certainement étrangers à notre sujet, pourroient retarder cependant notre marche : examinons si les couleurs, les formes & les sons peuvent recevoir des sens privilégiés, le nom de *beau*, sans le concours des autres facultés.

L'ingénieur Castel, fut bien tenté de le croire ; mais le clavecin nuancé, prouva contre son auteur, que chaque couleur en particulier, & par

elle-même, ne seroit pas proclamée *belle*, si elle ne se présentoit liée avec quelque idée, ou quelque sentiment. Lors donc qu'il nous arrive de donner à une forme, à une couleur isolée & à un son même, le nom de *beau* ; c'est que nous suivons, sans nous en rendre compte & sans nous apercevoir, des liaisons & des affinités d'idées qui ne manquent point d'avoir leur effet au besoin, comme on le voit dans la Chymie, à l'égard des substances qui se composent toutes seules.

Mais où ces liaisons, ces relations pourroient-elles s'être formées, sinon dans ce qui est du domaine de l'esprit ou du cœur, c'est-à-dire, par quelques opérations, dont les organes ne sont pas capables tous seuls, mais que l'esprit & le cœur ne feroient pas non plus sans eux ?

Aussi nos sens avec leurs impressions, notre esprit avec ses perceptions, & notre cœur avec ses affections, forment-ils une communauté de biens (si l'on peut parler ainsi) qui peut s'altérer, mais jamais se rompre entièrement, quelques efforts que ces associés fassent quelquefois chacun de leur côté, pour s'en affranchir ? Il est vrai qu'ils parviennent à s'en arroger de tems en tems des portions plus ou moins exclusives ; mais obligés de se soumettre habituellement à leur destin, ils reviennent bientôt à être tour-à-tour dominans, dominés, cause ou effet.

Quant à ces discours & à ces ouvrages, où si fréquemment nous établissons des lignes de démarcation, positives entre les sens, le cœur & l'esprit ; la raison, lorsqu'on s'en rapporte à elle, & qu'il s'agit de prononcer sérieusement, se garde d'approuver tout ce qu'elle veut bien nous laisser dire, & elle est à cet égard, à peu près, comme les gouvernantes sagement indulgentes, qui, sans tirer à conséquence, laissent en souriant, les enfans se croire, tantôt meres, tantôt filles, tantôt maîtresses & tantôt servantes.

D'après ces mutuels échanges & cette société si bien établie, il devient nécessaire que les objets qui comportent d'être nommés *beaux*, ayent des qualités propres à produire aussi des mélanges de plaisirs, & que le Peintre observateur aperçoive à leur occasion, sur la physionomie de son modèle, ces satisfactions heureusement dosées, objets désirés de l'amour, que Platon nous dit occupé sans cesse, en ses trois qualités sans doute, d'organique, de sentimental & de spirituel, à les chercher. Aussi supposons que l'esprit du modèle que nous avons le dessein d'observer, s'avise de s'attacher, à l'exclusion du cœur & des sens, à un *beau* purement intellectuel, & interrogeons alors notre Artiste, il nous dira l'embarras que lui donne une physionomie devenue vague, distraite & toujours d'autant moins significative, que l'esprit fera un plus grand divorce avec ses associés. Il avouera qu'il ne distingue plus sur les traits qu'un certain caractère admiratif qui ne lui offre point du tout l'expression qu'il chercheoit celle que,

doit produire l'idée du *beau*, celle enfin, qui peut rendre intelligible l'intention de son ouvrage. Alors nous penserons avec lui que le contemplateur, dont l'esprit admire un *beau* abstrait, seroit mieux de substituer au mot *beau*, le mot *merveilleux*, *sublime*, ou d'autres qui auroient convenu à sa pensée, & que cette substitution de terme ressemble à celle que se permet dans des contemplations moins élevées, l'amant qui tout aussi improprement appelle *merveilleux*, *sublime* ou *céleste*, l'objet qu'il trouve *beau*.

On peut donc, en observant l'expression de la physionomie de l'homme, éclaircir quelques-unes des obscurités produites par l'impropriété des termes dont il se sert; car les traits, & sur-tout les yeux, parlent souvent bien plus vrai & plus juste que les lèvres. Le langage de l'expression formée par la seule nature, conserve sa droiture par sa promptitude, comme un corps lancé, garde sa direction par la rapidité de son mouvement. Aussi l'homme soumis à la contrainte ou à la réserve qu'exige l'harmonie de la société, n'a-t-il d'autre ressource pour remédier aux indiscretions muettes des regards, des traits, & du sourire même, que d'entailler d'autant plus les mots exagérés & les reduplications, qu'il craint davantage de laisser voir ce qu'il pense, ou qu'il regarde comme plus important de paroître ce qu'il n'est pas.

Revenons à notre Peintre, & débarrassons-le du modèle qui met en défaut son talent par des abstractions trop exclusivement spirituelles, mais offrons-lui un modèle occupé de ce qui appartient au sentiment. Craignons encore pour l'Artiste & pour nous, qui attendons de lui l'expression significative du *beau*, que ce nouveau modèle qui s'avise à son tour d'en confier la recherche uniquement à son cœur ne satisfasse pas le Peintre; car le *beau* sur lequel il se recriera, ce *beau* profondément sentimental, sublime ou céleste de quelques-uns de nos romans, de nos conversations si délicates, ce *beau* extatique, qui a été & qui fera sans doute encore l'objet d'égaremens & de délires religieux, seroit retomber l'Artiste dans les mêmes embarras où l'avoient jetté les contemplations philosophiques; à moins que, pour se tirer de peine, en supposant quelqu'affinité secrète que le cœur se garde bien d'avouer, il ne s'autorisât de l'exemple du Bernin, à qui l'on pardonne en effet ce qu'il a mêlé d'humain (faute de pouvoir mieux faire sans doute) aux ravissemens célestes de Sainte Thérèse. S'il étoit donc philosophiquement vrai que le cœur, malgré ses prétentions & ses dédains pour les sens, eût plus de difficulté à s'en séparer que l'esprit, nous nous trouverions conduits à conjecturer que le *beau* pourroit bien mériter plus réellement ce titre, d'après un mélange de satisfactions organiques & sentimentales, que d'après un mélange où l'esprit entreroit trop à l'exclusion du cœur; mais cette conjecture même ne fera qu'appuyer mieux les élémens dont il

résulte que le *beau* le plus effectif, le plus absolu pour nous, est celui qui produit les mélanges les plus complets des satisfactions organiques, sentimentales & spirituelles; que l'effet de ce *beau* est le plus universellement senti, que l'expression en est aussi la plus généralement uniforme, la plus clairement significative, & la plus propre enfin à être saisie par l'Artiste.

D'après ces élémens tirés de la nature, & appuyés par l'Art, où découvrirons-nous mieux le *beau* primitif & universel pour l'homme, que dans l'espèce humaine, qui, divisée par la nature, conséquemment à ses destinations, en deux genres à la fois assez semblables & assez différens, est non-seulement plus propre qu'aucun autre objet à produire tous les contentemens que la nature de nos facultés leur rend nécessaires, mais à exciter & entretenir ce penchant, ce désir du *beau*, qui de tout tems a été nommé *Amour*, & qui semble être venu au secours de Platon, dans ses méditations philosophiques, sur l'objet dont nous nous occupons?

C'est donc dans son espèce, & de genre à genre, qu'avant tout autre objet, l'homme paroît avoir toujours puisé l'idée primitive du *beau*: c'est-là qu'excité principalement à le chercher, il le rencontre, qu'il le proclame le plus authentiquement, & c'est d'après les idées qu'il en emprunte, qu'il applique le mot *beau* à une infinité de nuances de ses satisfactions.

En effet, pourrions-nous nous assurer qu'un homme abandonné dès sa plus tendre enfance, dans une île absolument inhabitée, pût avoir non-seulement une véritable & complète idée du *beau*, mais qu'il créât même ce mot, & en fit des applications? son visage auroit-il jamais l'expression qu'il doit produire le désir de le chercher, pourroit-il naître, & le sentiment n'existant point, l'idée du *beau* seroit-elle complète? d'un autre côté, un aveugle & sourd de naissance, peut-il avoir une idée juste du *beau*?

Mais je sais que ces sortes de questions, appuyées sur des suppositions, ne peuvent résoudre des doutes, puisqu'elles ne permettent pas l'observation. Eh bien! observons l'homme tel qu'il est sous nos yeux, en commençant par le premier âge, car c'est la seule ressource que nous laisse l'état social, pour démêler quelques idées primitives. Qui n'est pas à portée de remarquer que l'enfant qui reçoit & adopte le mot *beau*, avant qu'il soit possible qu'il y attache la moindre idée, est ensuite induit à s'en servir, comme un équivalent aux mots enfans, par lesquels on lui a fait désigner ce qui l'amuse le plus, ou ce qui flatte davantage l'organe de son goût? Qui n'a pas le souvenir d'avoir appris, comme une leçon, à placer le mot *beau* conformément aux conventions usuelles, & sur-tout à l'usage & à l'habitude de ceux qui nous approchoient le plus? Aussi l'enfant, comme il a nommé *beau* son joujou, nomme de même ce

qui plaît à sa bonne ; & l'on voit que jusque-là rien n'a fait naître véritablement en lui l'idée du *beau* ; mais l'esprit & le cœur sur-tout se mêlent enfin de son éducation à cet égard, & ses facultés, à mesure qu'elles se développent, & qu'elles forment une association plus étroite & plus amicale, éprouvant davantage le désir des satisfactions qui leur sont destinées, s'éclairent mutuellement & dirigent la langue de l'enfant, sur-tout aux approches de l'adolescence, à appliquer avec quelque intention, le mot *beau*. Il avoit appelé sa maman *belle*, d'après l'ordre qu'on lui en avoit donné ; sa sœur lui paroit plus belle d'après des convenances & des relations qui le frappent. Quelques jeunes compagnes de ses jeux, donnent bientôt lieu à des perceptions plus distinctes, & les momens arrivent enfin, où il prononce *beau*, d'après une conscience de ses facultés réunies, & avec l'expression qui convient à cette dénomination. C'est alors aussi que se présente à lui cette multitude d'applications propres ou figurées d'un mot qu'il inventeroit, s'il ne le trouvoit en usage, & qu'il prodigue d'autant plus que la nature l'a plus destiné sur-tout à cette existence, que j'appellerai sentimentale ; car c'est principalement d'après cette constitution qu'il proclamera *beau* plus fréquemment & avec une expression plus significative, tout ce qui produira pour lui des mélanges de satisfactions : ce que veut dire autre chose, cette invocation si connue, cette allégorie du Poète philosophe, qui, dans les beaux vers dont je rappelle ici la mémoire, semble avoir mieux senti la nature, qu'il ne l'a expliquée ? En effet, lorsque Lucrèce s'écrie : » o Vénus, aimable » fille de Jupiter, objet de l'amour universel ! » c'est vous qui répandez le mouvement & la vie : » le monde sans vous ne seroit qu'un triste désert. » Ne semble-t-il pas que résumant des élémens semblables à ceux que j'ai développés, il a porté ses considérations jusques sur l'homme tristement isolé, pour qui rien dans la nature ne seroit *beau*, parce qu'il seroit privé du premier principe de toute idée de la beauté ? Et lorsque le Poète philosophe ajoute : » votre présence calme les vents, apaise » les orages, adoucit la férocité, produit les fleurs » & fait nos beaux jours. » Qui peut méconnoître les effets de cet épanouissement du cœur de l'homme qui, s'associant avec les sens & l'esprit, produit l'idée du *beau*, & ouvre dans l'instant même les routes de toutes les extensions de cette idée ?

Aussi voyons-nous, en continuant d'observer le caractère de chaque âge, que dans celui où l'esprit s'arroe des droits souvent trop exclusifs sur le cœur, la physionomie de l'homme, devenu plus sévère & plus réservé dans les dénominations du mot *beau*, est à cet égard moins significative, quelquefois même douteuse, qu'elle n'offre souvent qu'une expression de complaisance, jusqu'à ce que l'homme parvienne à cette triste époque de la vie,

où les facultés, prêtes à dissoudre leur société, n'inspirent plus le mot *beau*, que comme un souvenir, une habitude, une convention, & c'est alors que Vénus ne répandant plus pour lui le mouvement & la vie, le relegue enfin & l'abandonne dans cette île déserte, où les vents & les orages ne s'apaisent plus par les charmes d'une Déesse ; où les jours & les fleurs n'étant plus *beaux* de sa beauté, ne produisent que quelques satisfactions partielles, & le souvenir presque effacé de ce qu'ils étoient au printemps de la vie.

C'est ainsi que les saisons de l'homme, & si nous observons plus finement encore, celles même de chacune de ses années, modifient en lui les impressions du *beau*, comme presque toutes les autres idées ; mais ce n'est pas seulement la jeunesse & le printemps qui influent sur les modifications dont le *beau* est susceptible ; la santé, la maladie, le bonheur, le malheur, les loisirs, les travaux partagent cette influence. Le *beau*, direz-vous, n'est donc plus qu'une idée absolument relative, que chaque individu a droit de regarder comme personnelle & arbitraire. Cette induction est naturelle, & cette opinion du *beau* existe dans la plupart des hommes en particulier ; mais le droit que chacun croit avoir de décider ainsi, est cependant si mal assuré, ou si peu honorable, que les hommes le défavouent aussitôt qu'on les interroge ensemble, ou qu'ils parlent & écrivent publiquement sur cette matière. C'est qu'il s'établit parmi les hommes rassemblés, sur-tout à l'époque où les sociétés s'instruisent & s'éclairent, un tribunal auquel se soumet en dernier ressort le droit d'opinions, que chaque homme s'attribue en particulier ; & comme chacun des membres d'une société sacrifie des portions de ses volontés naturellement absolues, au maintien de celles qui sont plus importantes à conserver, de même il se soumet à regarder publiquement comme mal fondées & abusives les opinions qu'il n'ose défendre au tribunal de l'opinion publique. C'est à ce tribunal que le *beau* retrouve une existence universelle, & qui devient la base de tous les Arts libéraux.

L'esprit des sociétés, ou plus généralement encore l'esprit humain cultivé, est le résultat des sensations, des sentimens & des conceptions d'un grand nombre d'hommes ; & cette espèce d'être singulier, puisqu'on peut dire qu'il est collectivement abstrait, se montrant, par une conformité des loix de la nature, sujet à des progressions semblables à celles des âges & des saisons, nous fait penser qu'il a son enfance, sa jeunesse, son âge mûr & sa décrépitude. C'est dans l'époque où il passe, de la jeunesse à la virilité, qu'il établit sur une infinité d'objets & sur le *beau* entr'autres, des loix auxquelles sont forcés de se soumettre, & les erreurs de l'ignorance, & le despotisme de la personnalité, & les égaremens du caprice, & les variations physiques & morales qui gouvernent les

hommes ; parce que l'observation , l'expérience , les connoissances approfondies & les sciences exactes enfin , soutiennent & appuient inébranlablement ces loix. Les rédacteurs de ces loix sont les hommes de génie qui , en petit nombre , les consacrent dans des écrits immortels ; & c'est lorsqu'elles ont été ainsi promulguées , qu'elles passent de générations en générations , de sociétés en sociétés.

Jettons un dernier coup-d'œil sur ces développemens , en les appuyant par l'observation.

Ces peuplades que nous nommons *Sauvages* , premiers germes des sociétés les plus civilisées , sont collectivement à l'égard du *beau* , ce qu'est l'enfant dans son premier âge. Les facultés de ceux qui les composent étant peu exercées sur les comparaisons des objets , sur les rapports des formes , des mouvemens , des proportions de chaque objet avec sa destination , n'ont encore formé , pour ainsi dire , que quelques associations de rencontre. Aussi quelques satisfactions isolées & partielles leur suffisent. Les organes attachés au plus nécessaire , l'esprit restreint au plus indispensable , le sentiment endormi qui n'a que quelques instans passagers de réveil , sont alors aussi loin qu'ils peuvent l'être de cette autre extrémité , où , trop actifs , ils s'égarerent dans les abstractions. Il existe bien quelques préférences , mais elles sont décidées par une sorte d'instinct ; les satisfactions en paroissent également instinctuelles. Elles ne sont point encore susceptibles d'être assez liées , assez fondues ensemble , pour donner lieu à l'amour développé du *beau* , pour exciter vivement & avec suite à sa recherche ; & non-seulement son idée peut être regardée comme n'existant pas réellement encore , mais le mot même qui l'exprime doit naturellement manquer dans la plus grande partie des idiômes de ces sociétés naissantes.

Mais sans m'attacher à suivre les progressions qui s'opèrent tôt ou tard , il vient un temps où se développent & l'amour & l'idée du *beau*. Le mot qui doit l'exprimer se place enfin au nombre des mots qui , dans chaque langage & pour chaque nation , est le dépôt authentique des progrès de son esprit ; & c'est , comme je l'ai dit , à l'époque des plus parfaits développemens , que le *beau* proclamé , non par l'individu , mais par la voix des nations & des peuples , fonde ses titres sur les lumières , c'est-à-dire , sur les observations comparatives , sur le rapport de la plus parfaite convenance entre les objets , quels qu'ils soient , & leurs destinations , sur ce complément enfin de satisfactions , dont l'existence & l'expansion de nos facultés établissent en nous le désir ou l'amour.

Il s'établit donc , sur-tout relativement à nos Arts , un *beau* que combatroit vainement l'opinion particulière , parce que si elle usoit de toutes ses ressources pour l'attaquer , l'Art lui opposeroit des démonstrations empruntées des sciences les plus positives , ou des connoissances les plus évi-

dentes , telles que les proportions anatomiques , la relation obligée de ces proportions aux usages , les loix invariables du mouvement & de la pondération qui autorisent & justifient les idées du *beau* relatif aux sens , comme les convenances inaltérables , fondées sur la nature de l'homme & des choses , établissent le *beau* sentimental & moral , & comme les raisonnemens portent jusqu'à la conviction le *beau* spirituel.

Pour résumer , le *beau* en général est donc relatif à chaque individu , quoique toujours fondé sur des mélanges de satisfactions des sens , du cœur & de l'esprit. Le *beau* regardé abstraitivement , mais cependant plus positif & moins arbitraire , est relatif aux développemens * des facultés & des lumières des hommes réunis. Il devient objet d'un sentiment qui domine toutes les opinions particulières ; il flatte alors les sens , il touche le cœur , il charme l'esprit des hommes qui participent aux progrès des siècles éclairés. Ce *beau* , qui parvient à être non-seulement vu , senti , mais démontré , est le but où tend , lorsqu'il n'a plus de bandeau , cet amour dont parle Platon , cet amour , consolation des hommes , source de leurs plus véritables jouissances , enfin but & soutien de nos Arts libéraux.

Je dois m'arrêter à ces notions élémentaires. Les détails demanderoient un ouvrage , dont au moins cet article peut indiquer le plan & la marche.

Je me rapprocherai à l'article du mot *BEAUTÉ* , plus que je n'ai fait dans celui-ci , des Arts que ce Dictionnaire a principalement pour objet ; mais continuant d'élever les idées du *beau* & de la beauté artielle , je vais premièrement parler aux Élèves du *beau* , nommé *idéal* , qui , dans la Peinture & la Sculpture , est non idéalement , mais sensiblement la perfection de la beauté.

BEAU IDÉAL , (subst. masc.) Le mot *idéal* présente plusieurs sens dans la langue générale. On entend par projet *idéal* , un projet à-peu-près chimérique. Cet homme , dit-on quelquefois , est bien *idéal* , pour signifier qu'il forme un nombre de projets extraordinaires , & le sens du terme dont il s'agit n'est pas alors une louange.

Un obstacle *idéal* est un obstacle qui n'a pas de réalité , ou qui présente peu de vraisemblance ; enfin , des vertus & des perfections *idéales* sont , dans un autre sens , des attributs , des qualités portés à des degrés si éminens , qu'on est tenté de croire qu'il n'en existe pas de modèles.

C'est ce dernier sens qui s'approche le plus de ce qu'on a eu dessein de faire signifier au mot *beau idéal* & *beauté idéale* dans le langage de la Peinture.

* M. Panckouke , l'éditeur de cette nouvelle Encyclopédie , a fait paroître une petite Dissertation sur le *beau relatif* aux lumières qui s'établissent parmi les hommes civilisés ; & ce principe est aussi vrai qu'il est philosophique.

C'est enfin cette signification que quelques Artistes célèbres, ainsi que quelques Auteurs, ont cherché à développer, en écrivant sur les Arts.

Ils ont conçu plus ou moins clairement une *perfection idéale*. Remplis de leurs idées, ils ont cherché à les transmettre même à ceux qui ne sont point initiés dans les mystères des Arts; mais la plupart des explications, manquant d'une clarté difficile à obtenir en effet, lorsqu'il s'agit de perfections abstraites, sont à la portée de très-peu d'Artistes, & ne sont point comprises par ceux qui n'exercent point les Arts.

Il est arrivé cependant que les charmes d'une élocution animée ou séduisante, & la chaleur communicative de l'enthousiasme, ont fait imaginer quelquefois qu'on voyoit assez clairement ce qu'on entrevoyoit à peine, & que l'on concevoit ce dont on ne pouvoit cependant pas bien transmettre l'idée d'autres; il reste donc encore des obscurités sur ce que l'on doit entendre généralement par le *beau idéal*, & je vais essayer de m'exprimer, sur cet objet, de manière à être compris par ceux qui pratiquent & par ceux qui ne pratiquent pas les Arts.

Le *beau idéal* est aujourd'hui, à notre égard, la réunion des plus grandes perfections que puissent offrir partiellement certains individus choisis.

Si l'on veut concevoir le *beau idéal* d'une manière plus relative aux idées qu'avoient les Artistes Grecs vers le siècle de Périclès, il faut imaginer le beau tel qu'il existeroit, si la Nature formoit ses productions & l'homme sur-tout, avec le choix le plus exquis, avec toutes les perfections générales & particulières dont se trouvent susceptibles les formes & les mouvemens qui lui sont prescrits, en y joignant les relations visibles que ces formes & ces mouvemens peuvent avoir avec les affections sentimentales les plus spirituelles, les plus élevées & les plus parfaites.

Je vais rendre cette explication plus intelligible en la développant.

On distingue trois sortes d'imitations dans les Arts du dessin; l'imitation servile des objets tels qu'ils s'offrent à l'imitateur; l'imitation des objets que l'imitateur choisit & préfère; enfin l'imitation qui réunit les parties les plus parfaites d'un grand nombre d'objets choisis.

La première de ces imitations (qui certainement est la moins *idéale* de toutes) est celle par laquelle l'Art commence toujours à s'essayer.

La seconde appartient aux progrès de l'Art.

La troisième est un degré surement auquel l'Art ne peut être élevé & soutenu que par le concours d'un nombre de causes actives & puissantes dont j'ai déjà parlé dans le Discours Préliminaire & à l'article ART, mais qu'il est indispensable que je rappelle ici en peu de mots.

Ces causes sont une température favorable aux développemens physiques & moraux; l'art de transmettre, à l'aide de l'écriture, des idées & des lu-

mières, & l'ascendant des grandes institutions, ascendant prodigieux, puisqu'il élève l'homme au-dessus de lui-même, c'est-à-dire de la personnalité, & qu'il porte, à l'aide de l'enthousiasme & de l'amour de la gloire, les vertus, ainsi que les Arts, à des perfections sublimes & en quelque façon surnaturelles.

Ces sentimens se sont démontrés, parmi les Grecs, à l'occasion du patriotisme & de l'héroïsme. Une Mythologie favorable aux Arts & propre à se lier intimement avec les institutions que je viens de nommer, rapprochoit les Héros des Dieux, & par une destinée *idéale*, faisoit passer des mortels à cette nature qui est si élevée au-dessus d'eux.

Les Arts nourris de ces idées, les Artistes occupés sans cesse à représenter des Dieux & des Héros, se trouvoient entraînés à exprimer, sous les apparences les plus parfaites, des formes humaines, pour ainsi dire divinisées, la perfection sublime que nous nommons *beau-idéal*.

Ce genre de beauté n'ayant plus les mêmes bases, ne peut, comme on le voit, nous inspirer généralement les mêmes idées, & c'est de-là que naît la difficulté d'atteindre à la même perfection que les Anciens, & de s'exprimer sur cet objet de manière à être entendu de tout le monde.

Je dois, relativement à la forme de cet ouvrage, me borner à ces explications sommaires sur le *beau idéal*. Décrire éloquentement les impressions qu'il produit, est inutile aux âmes éclairées. Qu'elles éprouvent une seule de ces impressions, bientôt elles les connoîtront toutes. Car un sentiment instruit plus que toutes les exclamations, les descriptions & les éloges; & ceux qui n'auroient pas dans leur âme le germe des idées que je viens d'exposer, ne seroient entraînés par l'éloquence du discours que comme des aveugles qu'on fait courir, & qui s'arrêtent aussitôt qu'on ne les contraint plus de marcher. Je finirai par adresser, suivant ma coutume, aux Artistes & sur-tout à la jeunesse des Arts, quelques observations raisonnées qui peuvent leur être utiles.

Ne vous livrez pas, dans vos premières études, à des idées trop abstraites sur la perfection; elles nuiroient à de véritables & solides progrès, parce que, dans la jeunesse, l'imagination n'est pas encore en état de produire des fruits parfaitement organisés. Une surabondance précoce peut épuiser le génie naissant, comme des abus prématurés de nos forces altèrent notre constitution.

Vous perdrez, en poursuivant des beautés trop difficiles à saisir, un temps précieux pour les études méthodiques qui vous sont indispensables. Elles doivent marcher les premières; enfin vous risquez de prendre, en cherchant l'*idéal* avant le *positif*, des routes où vous resteriez égarés pour toujours.

Si vous observez donc, dans vos premiers de-

sirs de succès, les chefs-d'œuvre antiques, & si vous y entrevoyez la beauté *idéale*, suspendez votre crayon, & admirez avec le respect religieux qu'impose le sublime des textes sacrés. Craignez sur-tout, craignez ceux qui commentent ou paraphrasent.

Si vous êtes ravis d'admiration en regardant & en dessinant l'Apollon antique, si votre âme est saisie de l'expression céleste qui s'y joint à toutes les beautés des formes; que vous serviroit qu'un des plus célèbres enthousiastes du *beau idéal* & de l'antiquité vous dit : « L'idée de la » beauté est comme une substance abstraite de » la matière par l'action du feu, comme un es- » prit qui cherche à se créer un être à l'image » de la première créature raisonnable, formée par » l'intelligence de la divinité ».

Entendez-vous ce langage d'un homme * digne d'ailleurs de la plus grande estime par ses connoissances, son érudition & son désir d'inspirer ce qu'il ressentait à la vue des chefs-d'œuvre antiques ? non sans doute. Craignez donc de perdre, à le comprendre, le temps que vous devez employer à sentir & à pratiquer; mais gardez-vous également de vous jeter dans une extrémité trop opposée; gardez-vous de tourner en dérision ce qui a rapport à la beauté *idéale*; vous vous verriez entraîné si rapidement à l'imitation de la nature vulgaire, plus facile à saisir, que vous croiriez peut-être enfin le choix même peu nécessaire; vous descendriez d'une perfection trop élevée pour vous, à un mérite trop inférieur même à vos forces, & ce seroit un égarement plus blâmable que celui que vous vouliez éviter.

C'est dans le choix comparatif que consiste la perfection moyenne, qui malheureusement suffit à nos idées *antiques* modernes; mais par le choix délicat, par le choix le plus parfait, vous vous rapprocherez au moins du sublime. N'éteignez donc pas un désir d'élévation qui soutiendra votre talent à la hauteur de votre âme, & que par l'émulation des succès, par l'étude des beautés qu'ont atteint les plus célèbres Artistes, par une secrète inspiration enfin, vous sentiez que le sublime, bien qu'on le nomme *idéal*, n'est pas chimérique.

Après vous être exercés de bonne heure & long-temps à l'imitation des modèles qui vous sont offerts par vos maîtres, premièrement sans autre but que d'imiter exactement, exercez-vous par des comparaisons fréquentes & méditées, à apprécier & à choisir. Hasardez d'après l'aperce-
 vance de ce qui est plus ou moins beau dans vos modèles, de substituer aux parties dont vous n'êtes pas satisfait par l'idée plus élevée que vous prenez de la Nature, d'autres parties que votre sentiment appuyé de principes inaltérables, vous fera concevoir comme plus parfaites.

* Winkelmann,

Donnez enfin, si vous avez reçu quelque étincelle du flambeau qui anima Homère ou Phidias, un essor libre à votre imagination, & élancez-vous vers le sublime.

Le génie peut seul diriger ce vol, & les avis qu'on tenteroit de vous donner en ce moment ressembleroient à ceux qu'Apollon donnoit à son fils : » Dirigez, lui disoit-il, votre char de ma- » nière à éviter les périls qui s'offriront à vous ; » modérez quelquefois vos coursiers, poussez-les » à propos; craignez de vous égarer dans les » vastes espaces que vous voulez parcourir ».

C'étoit un Dieu qui instruisoit un jeune héros, & cependant le héros se perdit.

Pour offrir encore quelques notions & même quelques conseils à ceux qui se croient en droit de guider à leur gré, le crayon & le ciseau des Artistes, parce qu'ayant l'avantage de les employer, ils prescrivent des évaluations pécuniaires au talent & même au génie, je hasarderai de leur dire :

Vous est-il donc possible, d'après vos occupations, vos dissipations, vos desœuvremens, d'acquiescer assez d'idées libérales pour atteindre dans les Arts, & j'oserois-je dire, dans les sentimens même, à la beauté & aux perfections que nous nommons *idéales* ou sublimes ? Ce que vous pourriez & qu'on doit vous demander, c'est de laisser au moins un libre & juste essor aux Artistes, & de ne pas les asservir à des choix dont la préférence n'est fondée que sur vos affections personnelles. La vérité qu'il seroit avantageux de vous faire reconnoître encore & qu'on ne peut trop vous répéter, c'est que les satisfactions que vous cherchez dans les Arts seroient beaucoup plus grandes & plus durables, si elles dépendoient moins de vos décisions & de vos caprices.

Ecoutez donc les Artistes; mais vous leur ôtez souvent la faculté ou le courage de vous éclairer, parce qu'ils ont-malheureusement un plus indispensable besoin de ceux qui les emploient & les protègent, que ceux-ci n'ont besoin réellement d'Artistes habiles & éclairés.

BEAUTÉ. L'article **BEAU** a précédé celui-ci, parce qu'il en a le droit dans l'ordre alphabétique. Je pense même, & je l'ai fait observer, que, relativement aux Arts dont il est question dans ce Dictionnaire particulier, le beau présente un sens plus général, & le mot *beauté* une idée plus positive. Cependant il est nécessaire de distinguer encore, dans la manière dont on peut employer ce dernier, deux acceptions principalement différentes.

Quelquefois le sens du mot *beauté* est à peu de chose près celui du mot *perfection*. On peut dire alors que le Peintre a atteint ou a approché beaucoup de l'idée qu'on a de la perfection de l'Art, & l'on a pour base, ou des connoissances acquises,

acquises, ou des sensations personnelles. Mais, lorsqu'on prononce le mot *beauté*, en admirant une figure peinte dans un tableau, l'on entend le plus ordinairement la représentation la plus parfaite ou la plus convenable, ou la plus agréable d'un homme ou d'une femme, & ces distinctions dans l'idée qu'on se forme alors, désignent que cette idée est quelquefois plus particulièrement relative aux sens, quelquefois à l'esprit, quelquefois au sentiment; ce qui s'accorde avec les notions que j'ai données dans l'article *BEAU*.

Lors donc qu'on se récrie sur la *beauté* d'une femme peinte par un excellent Artiste, cette exclamation se rapporte le plus généralement, pour parler un langage poétique, ou bien à *Vénus céleste*, emblème du sentiment & de l'esprit, ou à *Vénus terrestre*, emblème des différentes satisfactions des sens.

Si l'exclamation sur la *beauté* se rapporte à une figure d'homme, elle a pour objet la perfection dont est susceptible l'homme, relativement à sa nature, à l'âge, à la circonstance, ou, pour parler plus généralement, aux convenances, aux conventions établies & aux bien-séances.

Mais le mot *beauté* n'exprime le complément d'idée dont il est susceptible, qu'autant qu'il s'agit principalement dans un ouvrage artiel d'une figure entière, & que cette figure, ou nue, ou artistement couverte, peut laisser juger de son ensemble, ainsi que des détails des parties qui la constituent: car, sans cela, le mot *beauté*, appliqué comme il l'est le plus souvent, parmi nous, au visage & au buste seulement, se trouve alors restreint, & l'idée qui en résulte est très-loin d'être complète.

Il est encore nécessaire que la figure à laquelle on adapte le mot *beauté*, exprime, indépendamment de ce qui vient d'être dit, une action ou un sentiment, ou bien une idée spirituelle qui anime la perfection physique; & puisque la *beauté* naît, comme je l'ai dit figurément, des idées appartenantes à *Vénus*, c'est l'amour qui naturellement a le droit le plus général d'animer la figure, & de donner plus d'intérêt à ses formes & aux parties qui la composent; mais cet amour peut être, ainsi que sa mère, ou spirituel & sentimental, ou sensuel. Aussi dans les ouvrages que produit la Peinture, ce sont les sujets & les figures de ce genre qui inspirent le plus généralement la dénomination dont il s'agit dans cet article.

Ces sujets & les figures dont je parle, sont en grand nombre & susceptibles d'être infiniment variés & nuancés, d'après les actions, les faits, les histoires consacrées, & sur-tout d'après celles qu'on tire de la Mythologie, parce que les Fables Grecques offrent dans les faits qui la constituent, dans les allégories qui lui sont propres,

& dans celles qu'on en a tirées, les relations les plus heureuses des sensations, des sentimens & des idées spirituelles avec la Nature & avec les Arts.

Il faut observer encore que comme les objets peints passent par les organes d'un sens très-fin & très-actif, qui est la vue; les premières qualités qui concourent à faire employer le mot *beauté*, doivent être des qualités propres à flatter le sens; car le regard veut être satisfait, & la vue commence toujours par porter une sorte de jugement sur ce qui est spécialement de son ressort.

À la vérité, les hommes doués d'un esprit, ou d'un sentiment très-prompt & très-exercé, croient que ces facultés intellectuelles décident supérieurement à toute autre leurs jugemens. En effet, la promptitude de l'esprit & souvent celle du cœur, font compter souvent pour rien la première impression du sens physique; mais les hommes qui examinent & réfléchissent accordent ce qui lui appartient à chacune de leurs facultés; & lorsqu'ils se servent du mot *beauté*, ils ne se dissimulent pas que c'est premièrement en conséquence du plaisir que le sens de la vue communique au cœur ou à l'esprit, qui, à la vérité, y ajoutent des sentimens & des idées dont on ne peut leur disputer la propriété.

Après avoir regardé la *beauté* comme objet d'une impression peu approfondie, soumettons-la à quelques réflexions élémentaires.

Ce qui satisfait le plus généralement le sens de la vue, sont les proportions.

Les proportions dans le sens le plus ordinaire à l'égard de la Peinture, sont les relations que les parties de chaque objet ont entre elles.

La satisfaction que nous donne la justesse des proportions, est attachée à notre nature, à notre instinct & à nos réflexions. Nous sommes soumis à des proportions nécessaires, qui sont à la vérité plus ou moins exactes & parfaites dans chaque individu, mais qui ne diffèrent pas assez pour nuire à la conscience habituelle que nous avons de ces proportions, d'autant qu'elles sont une des bases de notre existence. Elles contribuent encore à nos satisfactions & à l'espèce d'égalité qui peut exister entre nous.

Les parties de notre corps sont proportionnées à leur tout; elles le sont aux usages qui nous sont propres. Nous en éprouvons même, sans nous en rendre compte, à chaque instant, les avantages, & ce n'est guère que lorsque notre imagination s'exalte, que nous désirerions qu'elles fussent différentes, pour seconder des desirs souvent déraisonnables, & dont l'accomplissement seroit nuisible à la sorte de bonheur qui nous est accordé.

Les objets qui nous sont étrangers, ont

leurs proportions ; ces proportions , comparées aux nôtres , s'opposent quelquefois à nos desirs , ou nous exposent à des dangers ; mais les proportions des objets dont nous faisons le plus d'usage , nous sont généralement favorables , & établissent de plus en plus la satisfaction que les proportions nous causent.

Des besoins , si l'on passe aux Arts qui en sont la suite nécessaire , les proportions se multiplient de toutes parts pour notre utilité & pour nos plaisirs : car , dans les Arts mécaniques , les proportions sont les fondemens de toute invention. Elles enfantent les calculs , prédisent aux théories , & plus on les rend parfaites , plus cette perfection nous satisfait dans les usages qu'on en tire , plus elle excite notre admiration dans le spectacle qu'elles nous donnent , & plus elle nous contente dans les méditations auxquelles elles nous invitent.

Si nous passons aux Arts agréables , comme ils appartiennent tous plus ou moins à l'imitation , les proportions se reproduisent dans leurs ouvrages , & comme le choix & la perfection semblent plus nécessaires dans l'imitation , pour nous attacher & nous plaire , que dans la réalité même , les Arts ont été conduits naturellement à rechercher , à étudier les proportions & à en établir des calculs , des règles & des méthodes.

Les détails de tout ce que je viens d'offrir rapidement seroient faciles à développer , mais tenant ici trop de place , ils interromproient le tissu des idées élémentaires , que j'ai dessein de présenter. Je m'arrêterai désormais à ce qui regarde , à cet égard , l'Art de la Peinture.

La Peinture , dans l'état le plus imparfait , est obligée de se soumettre aux proportions : il est vrai qu'elle les indique alors plus qu'elle ne les observe , parce qu'elle ne suit qu'une sorte d'instinct , une sensation vague des dimensions les plus apparentes ; cependant , l'imitation la plus grossière pour parvenir à faire reconnoître , ou deviner l'objet imité , ne peut se dispenser de faire plus grand , plus long ou plus gros les parties d'un tout qui ont cette proportion relativement aux autres dans la nature : peu-à-peu , l'on imite ces proportions plus exactement.

Enfin , la méditation inspire ensuite de fixer quelques points fondamentaux , dans les rapports & les proportions : lorsque l'Art devient plus réfléchi , l'on sent la nécessité de fixer , avec la plus grande justesse , ces points par des observations comparées , & on y parvient par le secours sûr de quelques sciences exactes.

C'est ainsi que les idées des proportions se présentent à l'homme , qui lui-même est un composé de parties indispensablement proportionnées. C'est par ces raisons que les proportions lui plaisent , & c'est ainsi que peu-à-peu il les observe , les imite

& découvre les règles auxquelles la Nature les a soumises.

Mais ces proportions sont susceptibles de certaines précisions , de certaines finesse , qui , lorsque le sens de la vue , le sentiment & l'esprit se perfectionnent , doivent se perfectionner aussi & devenir plus sensibles.

Les circonstances concourent à ces perfectionnemens , & c'est par leur effet , joint à tout ce que j'ai fait appercevoir rapidement que les Grecs , dans l'époque la plus brillante de leur existence par rapport aux Arts , ont porté au dernier degré & même en quelque façon au-delà de ce degré , la finesse des proportions méditées dans les ouvrages de Peinture dans ceux de Sculpture & sur-tout dans l'imitation de la *beauté* sublime de la figure humaine.

Je ne répéterai pas ce qui dans le Discours Préliminaire & dans plusieurs de mes articles , a rapport à cet objet ; mais je dois desirer que les Lecteurs se le rappellent. Je continuerai ces aperçus , en disant que les proportions du corps humain sont devenues chez les Grecs une base savante & profonde de la *beauté*. Mais comme leurs facultés exercées & portées à s'étendre & à s'élever par de grands & puissans motifs , étoient parvenues à une perfection extraordinaire. Il en est résulté que la *beauté* plus sensiblement divisée en *beauté* sensuelle , *beauté* sentimentale & *beauté* spirituelle , a exigé dans les imitations des Arts , non-seulement les proportions les plus fixes , les plus apparentes , mais les proportions les plus finement relatives aux sens , au sentiment & à l'esprit. Dans les distinctions que je vais faire à cet égard , je ne donne cependant mon opinion que comme une conjecture que je crois vrai-semblable.

Il me semble donc que les Grecs pour parvenir aux degrés de perfection qu'ils ont atteints , ont dû faire une distinction entre les dimensions des parties solides intérieures de la charpente , & les dimensions des parties molles & apparentes.

Les dimensions des parties les plus solides , qui sont les os & quelques cartilages , établissent principalement des longueurs relatives , proportionnelles & déterminées. Ces dimensions , par le secours de l'Anatomie , présentent des résultats à-peu-près fixes , sur lesquels on peut s'appuyer.

Les dimensions des substances parties moins solides consistent en différentes grosseurs des parties visibles du corps , en diminutions insensibles , en rensemens gradués de ces parties ; modifications dont se trouvent susceptibles les muscles , la graisse & la peau , qui variables reçoivent des dimensions dépendantes du tempérament , de l'âge & des circonstances : ces dimensions & les formes qui en résultent sont appa-

rentes ; elles sont mobiles , & elles contribuent avec les proportions des parties intérieures & solides de la charpente aux impressions que font les corps sur nos facultés.

Parmi ces impressions , celles qui sont plus particulièrement sensuelles , peuvent être satisfaisantes par des combinaisons dans les dimensions & les formes apparentes , qui seroient moins favorables aux expressions spirituelles & sentimentales.

En effet , une femme douée , par exemple , d'un embonpoint dans toutes les parties de son corps , qui n'altéreroit point les proportions , offrira au sens de la vue & aux impressions sensuelles qui peuvent en résulter , des attraits qui seront honorés du nom de *beauté*. La fermeté , la rondeur , l'éclat de la peau , ses nuances légèrement colorées , la douceur du tissu de l'épiderme , appartiennent aux dimensions & aux formes dont je viens de parler , & ces modifications ajoutées à l'exactitude des proportions , doivent lui faire donner à très-juste titre par les sens , le nom de *beauté*.

Mais le sentiment dont les satisfactions consistent plus essentiellement dans certaines expressions fines , des traits , des gestes , du maintien , du regard , peut trouver que les attraits dont je viens de parler , manquent de quelque chose de favorable aux impressions qu'il désire. Ces attraits peuvent nuire à la flexibilité des traits , ainsi qu'aux impressions nuancées , satisfaisantes pour les sentimens du cœur & qui indiquent les opérations de l'esprit.

Il existera donc des dimensions dans les formes apparentes & dans les parties flexibles , qui seront plus ou moins favorables aux différens genres de *beauté* , & ces dimensions seront bien plus difficiles à fixer que les proportions des parties plus solides de la charpente & du corps humain.

Les Grecs ont dû être conduits à ces observations fines , comme je l'ai dit , par l'union qu'ils ont supposé d'après leur religion , des perfections humaines , héroïques & divines , leurs mœurs & leurs gouvernemens ; aussi ont-ils atteint aux degrés les plus éminens de la *beauté* , soit qu'on la considère relativement aux sens , soit qu'on la considère relativement aux sentimens les plus nobles , les plus élevés , & enfin au mélange de ce que les différentes facultés peuvent désirer de plus parfait. De-là , cette *beauté* idéale qui distingue leurs chefs-d'œuvre , & que nous admirons encore dans ceux qui nous restent.

On conclura de ces aperçus , que la *beauté* , ainsi que le beau , les plus complets , relativement à l'art , consisteront dans les proportions & les dimensions les plus susceptibles de satisfaire les desirs du sens de la vue , du cœur & de l'esprit.

On sent que les nuances de ces différentes perfections combinées , d'après les élémens que je viens de donner , sont aussi innombrables que les circonstances dans lesquelles on peut employer le nom de *beauté* pour des figures humaines ; ce terme , comme celui de *beau* , se prête donc à une infinité de modifications , d'applications générales , nationales , circonstanciées ou personnelles.

Par cette raison , il est rare qu'un grand nombre d'appréciateurs soit d'accord , parce qu'il est impossible que tous envisagent ces objets avec les mêmes dispositions , les mêmes intentions , ou sous les mêmes points de vue. On voit que la *beauté* généralement proclamée telle dans un pays , n'est pas celle d'un autre ; que la *beauté* caractérisée telle par un individu n'est pas qualifiée de même par un autre ; mais deux circonstances ont cependant le droit de rapprocher les hommes & de leur inspirer des opinions qui ne se contrarient pas formellement & qui tendent même à devenir unanimes à quelques égards. C'est premièrement le jugement de la vue , qui considérée comme organe sensuel , demande dans tous les hommes à être flatté & ne peut l'être sans l'exactitude des proportions ; secondement , les connoissances humaines qui , lorsqu'elles sont répandues , établissent ou des principes ou des opinions convenues assez généralement.

Le développement & la communication des connoissances qui font donner le nom d'éclairées aux nations chez lesquelles elles s'opèrent , est un objet que j'ai déjà présenté dans l'article BEAU. Mais je ne pense pas être entré dans des détails qui ne peuvent être observés que , lorsqu'à l'aide de ces connoissances , les sensations , les sentimens & les idées se sont perfectionnées à un certain point.

Non-seulement le maintien , la démarche , l'action , la grace acquièrent , dans les sociétés éclairées , le droit d'avoir part à l'idée & aux impressions de la *beauté* , mais ce qu'on appelle plus particulièrement la physionomie , le caractère des traits , les gestes , les mouvemens , entrent aussi dans l'idée dont je parle , & l'on y a joint quelquefois un certain charme senti , mais si difficile à expliquer , qu'on s'est permis de le désigner par une expression qui ne signifie rien en le nommant un *je ne sais quoi*.

Il existe encore dans les sociétés éclairées une sorte de *beauté* relative aux circonstances des faits , aux circonstances de l'âge , à celles de l'état , du rang. Ce genre de *beauté* peut être nommé *beauté de convenance*.

Enfin , on doit faire mention d'une sorte de *beauté* relative aux opinions passagères , aux préjugés , & à ce qu'on appelle *modes* , qu'on peut désigner par le nom de *convention* ; ce qui

ne suppose pas toujours que la convention soit générale & unanime.

Disons à présent un mot de chacune des distinctions que je viens de présenter, en prévenant toujours que je crois plus avantageux d'offrir, dans cet ouvrage, des aperçus élémentaires rapprochés les uns des autres, que tous les détails qu'ils supposent, parce que les élémens restent plus aisément dans l'esprit ; que d'ailleurs les Lecteurs, disposés à méditer & à observer, peuvent suppléer aux détails & aux idées intermédiaires, par-dessus lesquelles je me suis permis de passer.

La *beauté* qui naît du maintien, du repos, de l'action, de la démarche, du mouvement, du geste, a bien pour base les proportions exactes des parties solides de la charpente intérieure, & même les dimensions des parties moins solides qui recouvrent les premières ; mais il faut y ajouter une justesse de pondération & d'équilibre symétrique dans la distribution de la pesanteur des parties, une flexibilité prompte, douce & exacte des leviers dans les balancemens successifs qu'occasionne le déplacement des parties dans le mouvement & jusques dans le repos & dans le sommeil.

C'est ici que vient se placer naturellement une partie de l'idée de la grace, puisque, dépendante de l'accord instantané des mouvemens du corps & de l'expression des traits avec les sensations, les sentimens & les idées spirituelles, il est indispensablement nécessaire que tous les principes que j'ai désignés concourent à cet accord pour le rendre le plus instantané possible. On trouvera ces élémens plus détaillés, à l'article GRACE.

La *beauté* de convenance est relative, comme je l'ai dit, aux faits ou actions, à leurs circonstances, à celles de l'âge, de l'état, du rang, & la bienséance, ou plutôt les bienséances y ont leurs droits.

La *beauté* relative aux faits, aux actions & à leurs circonstances, consiste dans le choix que la nature semble faire quelquefois, en assortissant la *beauté* sensuelle, sentimentale ou spirituelle d'une figure à une action, ou bien à une circonstance.

Une scène d'amour sensuel, par exemple, se contente d'une *beauté* qui, moins disposée aux impressions & aux expressions les plus fines, les plus délicates du sentiment ou de l'esprit, le sera davantage aux impressions des sens. L'Artiste aura atteint la *beauté* de convenance, lorsque, d'après cette relation, il aura choisi les formes qui conviennent davantage.

La *beauté* relative à l'âge, indépendamment de tout ce qui lui est commun dans les élémens précédens, en a qui lui sont particuliers.

Par exemple, la *beauté* de l'enfance a pour base des proportions de parties plus ou moins solides & des dimensions de forme ; mais les parties destinées à devenir solides ne le sont pas encore à cet âge, & ces parties changent presque de moment en moment, jusqu'à ce qu'elles soient parvenues à leur développement complet. Il en est même qui restent assez long-temps cartilagineuses, & qui tiennent, pour ainsi dire, un milieu entre les parties solides & celles qui ne le sont pas.

Ces dernières, à leur tour, reçoivent dans leur premier accroissement des dimensions apparentes qui paroissent infiniment plus considérables que les proportions ne sembleroient le demander, & ces gonflemens ou renflemens des parties molles qui nous plaisent dans les enfans, changent de dimensions & même de place, depuis la première enfance jusqu'à l'adolescence, ou jusqu'au terme de la virilité. Aussi la tête, qui, dans l'homme formé, est la septième partie de la longueur totale de la figure, n'est que la cinquième dans quelques momens de l'enfance, & se trouve même aux premiers termes de cette enfance, dans une proportion encore plus éloignée de celle qu'elle doit recevoir & conserver.

La *beauté* de l'enfance ne consiste donc pas précisément dans les proportions, puisqu'elles ne sont pas fixes, comme elles le deviennent dans l'homme & dans la femme absolument développés ; mais elle consiste, en supposant qu'il n'y ait point de difformités sensibles, dans l'apparence de la santé & dans l'ingénuité, soit qu'on applique ce terme au moral, soit que figurément on désigne par-là un certain abandon souple & naïf dans les mouvemens. Enfin, dans la fraîcheur, la blancheur, les nuances colorées de la peau, & dans la grace qui, comme je l'ai dit, consiste moins dans des proportions parfaites, que dans l'accord prompt & juste des affections simples & intérieures, avec les expressions & mouvemens extérieurs ; ce qui a lieu principalement dans l'enfance & dans la première jeunesse.

La *beauté* particulière de la jeunesse & de l'adolescence, a pour base la proportion des parties solides, qui devient plus fixe : mais elle admet quelques défauts de développemens dans les dimensions des parties qui sont moins solides, auxquels suppléent la santé, la vie, une vigueur naissante, la promptitude de l'action, celle des mouvemens & des expressions, enfin une certaine fleur de jouissance, si l'on peut s'exprimer ainsi, des facultés & de l'existence entière qui plaît aux yeux, & qui réveille dans l'esprit & dans le cœur des impressions vives & aimables.

La *beauté* de l'âge viril exige les signes de la force & la perfection de l'accroissement. Les sens, le cœur, l'esprit, sont satisfaits en voyant une parfaite représentation de cet âge, quoiqu'ils

n'y retrouvent plus l'activité qui caractérise l'âge précédent.

La modération du mouvement dans l'âge viril, donne l'idée d'une confiance dans des qualités essentielles entièrement acquises. Les muscles plus caractérisés annoncent la force; mais ce qui reste encore des caractères de la jeunesse, adoucit ce que la force pourroit avoir de trop imposant. La vigueur ajoute à la *beauté*, parce qu'elle est un effet naturel du développement accompli, qui remplit le but de la nature.

Si quelques idées de la *beauté* s'étendent jusqu'à la vieillesse, elles ne sont plus fondées sur les mêmes bases. Ce qu'on désigne par ce nom; en parlant d'un vieillard, se rapporte à quelques convenances, à quelques bienséances particulières, souvent même aux conventions.

Un vieillard dont le maintien est plus soutenu que cet âge ne le comporte ordinairement, satisfait le regard qui l'aperçoit, le sentiment qui s'en occupe, l'esprit qui l'observe; mais nous ne courons pas (pour parler ainsi) après cette satisfaction; nous nous contentons de la recevoir. Si la tête d'un vieillard conserve un caractère noble; si sa physionomie annonce la bonté, la sagesse; si ses rides paroissent s'être formées sans violence & par le seul effet physique de quelques déperditions indispensables; si elles n'offrent point des sillons formés par l'habitude de passions blâmables, ou des expressions violentes & forcées qui appartiennent aux vices & aux déréglemens du corps & de l'esprit; si la tête dégarnie, les cheveux & la barbe blanchis ne font pas naître l'idée d'une dégradation & d'un dépérissement prématurés; si, au contraire, ces signes de vieillesse réveillent l'idée d'une expérience que l'on n'acquiert que par le cours des ans; si les yeux animés annoncent une vigueur de l'ame, qui résiste encore à la loi du temps & qui s'est conservée par la sagesse & la modération; si la bouche, les lèvres & le sourire n'opposent aucune expression défavorable à celle du calme parfait d'une ame sans remords & sans craintes, la vieillesse a droit de prétendre encore au titre de *beauté*. Mais on voit que cette *beauté* ne pose plus, comme je l'ai dit, sur les premières bases, & qu'elle est du nombre de celles que j'ai nommées *beauté* de convenance, de bienséance & presque de convention.

Qu'on ne s'attende pas que cette extension puisse aller jusqu'à la décrépitude. Les derniers momens trop prolongés de l'existence de l'homme, ainsi que les premiers, ne sont pas même susceptibles de *beauté* de convention. Les idées d'une trop grande faiblesse ou d'un trop grand dépérissement, la privation des proportions qui n'existent point encore dans une masse informe qui ne fait que de naître, & qui n'existent plus dans une machine presque détruite, n'inspire qu'une sorte

de pitié, qu'une triste commiseration, incompatible avec toute idée de *beauté*; ce qui n'empêche pas que, par des exceptions particulières, d'une part, cette masse à peine animée, & de l'autre, ce corps presque détruit, n'aient droit, relativement aux êtres à qui le sentiment doit les rendre chers, à des sensations si satisfaisantes, qu'elles peuvent se confondre avec celles qu'occasionne la *beauté*: c'est par l'effet de cette illusion respectable, que la décrépitude d'un père, d'un ami, d'un homme illustre & vertueux, a pour un fils, pour un ami, pour un homme qui chérit ses semblables, une *beauté* qui n'est étrangère qu'aux ames froides, insensibles & peu faites pour juger la Nature & les Arts.

J'ai mis au nombre des convenances, relativement au mot *beauté*, l'état & le rang.

Il seroit aisé, mais assez peu utile de s'étendre sur cet objet. Je me bornerai à dire que, si on attribue à certains états, à certaines dignités, à certains rangs, une sorte de *beauté*, cette *beauté* n'est souvent qu'une *beauté* absolument de convention.

L'on dit quelquefois, par exemple, en parlant de certains caractères de têtes & de physionomie, que l'homme qui en est doué seroit un beau Magistrat, un beau Prélat. On dit qu'une femme a une *beauté* de Reine, la *beauté* noble d'une femme de qualité, &c. Toutes ces manières de parler sont relatives à des conventions, & principalement à celles de la Peinture; car nous avons imposé à un Art que nous avons créé des loix que ne respecte pas, à la vérité, la nature dont nous sommes nous-même l'ouvrage.

Nous exigeons, dans la Peinture & au Théâtre, qui est une sorte de représentation pittoresque, qu'un Roi, qu'un Héros, qu'un Juge, ayent dans leurs proportions, dans leurs traits, dans leurs mouvemens, dans leur expression, non-seulement une *beauté* générale, mais la *beauté* particulière que nous regardons comme convenable au rang & à l'état; & nous voyons, avec quelque regret, que la nature se conforme bien rarement sur cet objet à nos idées. Mais que le Prince véritable soit bon, que le Héros soit bienfaisant, que le Juge soit intègre, leurs vertus nous feront l'illusion d'embellir même leurs difformités: il ne doit pas en être ainsi dans les ouvrages des Arts, & l'on a de justes raisons & des droits fondés pour exiger davantage; car le tableau étant muet & les figures immobiles, il faut que les personnages annoncent par des apparences extérieures ce qu'ils ne peuvent démontrer par des faits & de tout temps (avec raison) la *beauté*, qui est une perfection physique, a eu dans nos idées une relation naturelle avec la perfection morale, comme la difformité corporelle avec celle de l'ame; de manière que sans avoir

dessein de blâmer les ouvrages & les motifs de la nature, nous ne manquerions pas, si nous en étions les maîtres, de douer des perfections extérieures les plus parfaites, les êtres destinés à montrer aux hommes avec le plus d'avantage possible, les perfections morales que les Rois, les Héros & les Juges doivent faire pratiquer, en en donnant l'exemple.

Il est d'autres *beautés* de convenance qui tiennent encore aux idées de la Pantomime du Théâtre & de la Peinture. On rencontre souvent des hommes & des femmes dont l'ensemble & le caractère de physionomie ont quelque chose de distingué qui frappe, & d'après les idées accessoires du Théâtre & de la Peinture, dont on conserve un souvenir vague, on regarde les hommes ou les femmes dont je veux parler, comme doués de certaines *beautés* de convenance admises relativement à différentes scènes de la vie & à certaines circonstances qu'on se rappelle. *Cette femme, dit-on, seroit une belle Iphigénie, une belle Cléopâtre; elle a la beauté d'une Madelaine, d'une Bacchante, celle qui conviendrait au plaisir, à la langueur, au délire des passions.* Ceux à qui s'offrent ces idées nuancées de *beauté*, supposent les hommes ou les femmes qui les occasionnent, dans des situations relatives au caractère particulier qui les distinguent; ou bien jouant des rôles empruntés, des sujets qu'on traite souvent au Théâtre ou dans les ateliers, & ce sont principalement les ouvrages des Poètes & des Artistes qui donnent & entretiennent ces idées accessoires.

Cependant elles peuvent appartenir plus immédiatement au sentiment, & les impressions du cœur produisent ou font remarquer des *beautés* qui, bien que momentanées, méritent, à trop juste titre, ce nom, pour que nous les passions sous silence. Une affection subite de sensibilité, ainsi que la plupart des affections d'humanité portées à une grande élévation, toutes les affections nobles & estimables & toutes les vertus bienfaisantes produisent des *beautés* qui leur sont propres, sur-tout lorsqu'elles sont pures & sans mélange d'intérêts qui les altèrent. Elles embellissent la laideur & font disparaître, ou du moins oublier quelques momens les difformités; mais ces *beautés*, comme je viens de le dire, ne sont que passagères; elles ressemblent à la lumière du soleil qui dissipe un moment les ombres, ou qui vient embellir d'un éclat fugitif un ciel chargé de nuages.

Il me reste à parler des *beautés* particulières de chaque partie du corps humain.

Ces *beautés* ne tiennent la plupart aujourd'hui qu'à la Poésie & à l'imagination: elles offrent parmi nous peu de règles fixes & constantes, plusieurs semblent absolument arbitraires. Cependant j'offrirai quelques observations, à cet égard,

que je rendrai les plus concises & les plus claires qu'il me sera possible.

La *beauté* est, comme je l'ai dit dans les commencemens de cet article, fondée principalement sur des proportions, ainsi que sur des dimensions; & ces proportions & ces dimensions sont relatives à nos besoins. Ces élémens, qui conviennent aux principaux membres, peuvent s'adapter plus généralement encore à différentes parties du corps susceptibles de plus ou moins de perfection.

Je vais à cette occasion remettre ici sous les yeux quelques principes que j'ai présentés dans un ouvrage relatif à la Peinture*. Le soin & le besoin de notre conservation sont le principal but & l'objet le plus essentiel de nos mouvemens; par-là se trouve établi un rapport de notre conformation avec une grande partie de nos actions.

Les mouvemens les plus essentiels & les plus ordinaires à l'homme, sont ceux par lesquels il se tourne en tout sens, pour découvrir ce qu'il souhaite ou ce qu'il craint, par lesquels il s'élève pour saisir quelque objet élevé; il plie son corps, pour s'approcher de ce qui est au-dessous de sa portée; il se tient en équilibre pour reprendre ses forces & se fixer où il lui est nécessaire qu'il soit, par lesquels enfin il fait usage de ses facultés pour attaquer ou pour se défendre; & il se transporte d'un lieu à un autre, avec lenteur s'il est tranquille, & en précipitant sa marche s'il desire ou s'il appréhende. Tous ces mouvemens sont d'autant plus faciles à exécuter par l'homme à qui ils sont nécessaires, que sa conformation générale & particulière, c'est-à-dire, que les proportions & les dimensions se trouvent plus adaptées à toutes ces fonctions, à toutes ces actions, à tous les mouvemens qu'elles comportent, & que cette conformation sera plus développée & plus parfaite.

Aussi le terme de *beauté* n'a-t-il jamais une expression plus frappante, que lorsqu'on l'applique à la jeunesse, parce que c'est l'âge dans lequel l'homme atteint au développement parfait des proportions & de l'ensemble qui le rendent le plus convenue qu'il lui est possible de l'être, à toutes les actions qui lui sont propres.

Remarquez la jeunesse, au moment où elle est prête à atteindre le dernier degré de développement des proportions & de l'ensemble: cette jeunesse, parfaitement conformée, dont les mouvemens faciles sont par conséquent agréables, & dont les mouvemens prompts & adroits lui sont par-là plus utiles. Voilà ce qui renferme les véritables idées de la *beauté*.

Mais s'il arrive que les actions & les mouvemens naturels que j'ai détaillés ci-dessus deviennent,

* Tiré des Réflexions sur la Peinture qui suivent le Poème de l'Art de peindre.

parmi des hommes rassemblés & civilisés, moins usités qu'ils ne devoient naturellement l'être; dès-lors l'idée qu'ils auront de la *beauté* ne sera plus si intimement liée à cette relation des proportions des membres avec leur usage primitif. Or, plus un peuple approche de la mollesse, plus cette relation des proportions du corps avec les mouvemens simples diminue; parce que l'industrie perfectionnée supplée à une infinité de mouvemens, & fait que ces mouvemens sont moins nécessaires ou moins répétés.

Dans cette Nation que je suppose, il se trouvera, je crois, entre les habitans de la capitale & ceux des campagnes un peu éloignées sur-tout, une différence assez remarquable.

Certains défauts de conformation seront moins apperçus parmi les citoyens, que parmi les paysans, parce que l'art de cacher ces défauts est établi chez les premiers, & que l'industrie parvient à les déguiser.

Les mouvemens des paysans seront plus fréquemment relatifs à leur conformation, qui en éprouvera quelques modifications.

Les habitans de la campagne se servent peu, en général, du mot de *beauté*; mais ils distinguent très-bien, ils louent & ils estiment. La force, la souplesse, l'agilité, & par conséquent l'espèce d'idée de *beauté* ou de perfection qu'ils ont, tient encore chez eux à la conformation relative aux actions qui sont propres aux hommes.

Enfin, si dans la Capitale & chez un peuple civilisé, on porte des vêtemens qui ne laissent pas appercevoir les proportions & les emboîtemens des membres; si les habillemens des femmes ne laissent apparemment que la tête, une petite portion du sein, des bras & les extrémités des pieds, ce mot *beauté* ne signifiera bientôt plus que la meilleure conformation de la tête, du sein, du bras & du pied.

Or, tous les effets dont je viens de parler, sont ordinairement la suite de l'industrie très-perfectionnée, du luxe & des conventions par le luxe; & conséquemment ce qu'on entend par la *beauté*, en éprouve de relatifs.

Les exercices, les divertissemens tels que la chasse, la danse, les jeux d'adresse, entretiennent les idées de perfection, par rapport aux hommes, sur-tout lorsque la mollesse ne les exclut pas. Les spectacles aideroient peut-être à les conserver, si la nature n'y étoit pas trop souvent altérée par l'affectation & quelquefois par les conventions les plus folles.

L'idée primitive de la *beauté* se perdra-t-elle donc totalement dans les nations civilisées? Non. Les Arts la conservent.

La Sculpture & la Peinture ont servi aux Grecs

à étudier, à connoître & à fixer la *beauté* des corps*. Ils ont eu ces idées plus développées, plus senties & par conséquent plus évidentes que nous ne les avons, à cause des jeux, des combats & des exercices qui offroient à leurs yeux très-fréquemment le rapport des proportions des parties, avec l'usage de ces parties.

Les Grecs, destinés à jouir & à décider des Arts, étoient instruits à sentir & à juger, en même-tems que leurs Artistes l'étoient à choisir & à imiter.

Leurs statues sont devenues des règles: on les a copiées, on les a multipliées: les métaux & les marbres nous les ont conservées. La Peinture s'est réglée sur ces modèles de vérité. Nos Artistes les comparent encore tous les jours à la nature dévoilée dans leurs ateliers, & c'est ainsi que, par le ministère des Arts, la méditation & l'étude réfléchie rendent aux hommes l'image de la *beauté*; tandis que le luxe & la corruption des mœurs leur en ôte, en quelque façon, la réalité.

Pour revenir actuellement sur nos pas, je ferai observer que les détails des parties ne peuvent avoir à leur tour de *beauté* reconnue qu'autant que leurs proportions & leurs dimensions se rapportent à leurs usages; ce qui rend premièrement raison de ce que plusieurs parties du corps humain n'ont pas de *beautés* bien décidées, ou ne semblent en avoir que d'arbitraires.

Chez les Nations dont le climat, les mœurs & les usages permettent aux individus de se montrer plus découverts que nous ne le sommes, toutes les parties devoient avoir une *beauté* plus universellement convenue; mais chez ces Nations, si elles ne sont pas éclairées, les notions générales, les connoissances méditées, les observations, les Arts enfin, & une infinité d'idées accessoires qui en dérivent, n'existent point ou sont très-imparfaits. La Grèce, à laquelle on est ramené sans cesse en traitant des Arts, offroit, comme je l'ai dit, la nudité des corps, sinon dans l'usage ordinaire, au moins dans des exercices, des jeux & des spectacles qui se reproduisoient sans cesse. Les exercices & les jeux, mettoient en mouvement aux yeux du Public les parties, pour accomplir le mieux possible différentes actions, ils donnoient lieu de comparer les proportions & les dimensions dans leurs rapports avec les succès de ces actions, auxquelles la perfection de ces rapports contribuait.

Aussi les Grecs ont-ils établi, non-seulement la *beauté* générale du corps humain, mais la

* La véritable Poésie, celle qui est conforme à la nature, celle qui réunit l'admiration des différens siècles, contribue, ainsi que la Sculpture & la Peinture, à conserver les idées simples & primitives.

beauté particulière du plus grand nombre des parties du corps.

Il reste à distinguer, d'après ces observations, les parties qui coopèrent au mouvement du corps entier, & celles qui n'y ont point de part ou qui n'en ont qu'à des mouvemens particuliers. Telle est la tête, par exemple, & sur-tout les parties apparentes qui la composent.

On ne peut rapporter au mouvement la *beauté* du nez, des sourcils, des cheveux, ni même entièrement celle des yeux, ainsi que des lèvres & de la bouche; mais chacune de ces parties a cependant quelques mouvemens propres & destinés à des usages particuliers qui sont plus ou moins favorisés ou contrariés par les proportions & les dimensions que la nature ou les accidens leur donnent.

Commençons par la forme de la tête, puisque j'en ai parlé d'abord.

La forme de la tête peut être ronde, ovale dans sa longueur, ou bien étendue dans sa largeur.

Est-elle ronde? Les parties qui la composent, privées du développement que leur procure une dimension plus allongée, ont moins de facilité & d'aisance à remplir leurs fonctions. D'une autre part, dans cette forme, les parties se trouvant plus serrées, n'offrent pas à ceux qui regardent l'ensemble, l'agrément de les appercevoir aussi complètement & sous des aspects aussi agréables.

Si la tête se trouve d'une proportion étendue en largeur, cette proportion défectueuse contrarie la forme générale du corps qui s'élève de partie en partie, & dont la dernière doit avoir naturellement une forme plutôt allongée qu'élargie, pour offrir moins de pesanteur, relativement au col & aux épaules.

La tête est-elle enfin ovale en longueur & tellement proportionnée dans cette forme que toutes les dimensions de cet ovale aient d'agréables rapports, elle offre la *beauté* qui lui convient, sur-tout si sa surface entière a cette dimension. Si la forme ovale est donc celle de toute sa surface, chacune des parties qui doivent y avoir place, s'y trouvera disposée facilement; toutes seront dégagées les unes des autres, elles ne se nuiront pas, & la satisfaction du sens de la vue sera un résultat de la relation des proportions & dimensions de formes & de celle de la disposition des parties. Cette satisfaction est, sans doute, le principe qui nous fait donner le nom de *belles* aux têtes qui ont cette forme. Au contraire, si la tête est plate dans quelque partie de sa surface, & sur-tout dans celle du visage, elle produit une impression froide & peu satisfaisante, parce que les parties qui s'offrent trop à découvert & dans des aspects qui ne changent pas assez souvent au

regard de ceux qui l'observent de différens points, manquent de ce qu'on nomme *mouvement*, pris dans le sens qu'on lui donne en Architecture. Ainsi les façades de bâtimens qui sont monotones, parce qu'elles n'offrent qu'un plan uniforme, s'appellent des façades plates, froides, & comme je l'ai dit, sans mouvement; au-lieu que celles dans lesquelles des parties justement proportionnées, mais plus saillantes les unes que les autres, offrent des aspects plus variés, ont, pour parler ainsi, du mouvement & de la vie.

Il reste à dire un mot de la forme de la tête, lorsque le visage, au lieu d'avoir la convexité d'un bel ovale, a une forme trop convexe ou concave. Alors toutes les parties altérées dans leur forme imparfaite, se dérobent aux regards les unes par les autres, ou présentent des aspects irréguliers, qui non-seulement n'inspirent pas l'idée satisfaisante de la *beauté*, mais excitent le plus souvent un sourire qui tient au ridicule.

Aussi les physionomies qu'on appelle *comiques*, ont-elles ordinairement plus ou moins de cette forme trop convexe ou trop concave, & les masques de théâtre, destinés à faire rire, l'empruntent. Elles y joignent aussi des irrégularités tirées de l'excès des autres formes des parties. Ainsi le masque d'Arlequin présente une tête ronde, un nez applati, une bouche qui rentre, qui s'élargit, de petits yeux, &c. Il sera facile de faire des observations d'après ces élémens, soit dans la Société, soit au Théâtre; j'en laisse le soin aux Observateurs & aux Artistes.

Je vais présentement passer aux principales parties de la tête.

Le nez, en ne considérant que les modifications les plus générales, peut être ou court, ou long, ou épâté, ou serré, ou aquilin, ou courbé en dedans. S'il est court, il devient disproportionné aux autres parties, il les découvre trop à l'œil, il occupe trop peu de l'espace qui lui est destiné. Ce n'est pas tout, il a des inconvéniens pour le son de la voix, pour la respiration, d'où en résultent d'autres encore, & il est naturel que cette forme paroisse contraire à la *beauté* de cette partie, sur-tout parmi les nations où l'on observe & où les Arts sont cultivés. Si le nez est très-long, les inconvéniens contraires à ceux que je viens d'exposer, s'opposent aussi à la dénomination de *beauté*. La longueur cache trop certaines parties de la tête dans plusieurs aspects, & se trouve disproportionnée avec celles qui seroient dans des proportions plus justes. La grosseur entraîne, ses inconvéniens, l'applatissment de même. Le nez aquilin, s'il l'est avec excès, a de la difformité. Est-il courbé dans un sens contraire? il offre encore quelques-uns des inconvéniens dont j'ai parlé. Enfin, est-il d'une dimension, d'un contour & d'une forme, telle que l'antique nous l'offre dans

dans l'Apollon & dans l'Antinoüs, nous lui accordons, d'après les connoissances que nous venons d'exposer, la *beauté* qui lui convient.

Les cheveux sont nécessaires à l'homme, ou sans doute ont paru l'être à la nature qui l'a formé, & leurs couleurs diverses ont des relations plus ou moins favorables avec la couleur de la peau. Celle de ces relations qui flattent la vue, obtiennent le titre de *beauté*. Il faut observer que, comme ces relations n'emportent pas une idée si absolue d'utilité ou de nécessité que plusieurs autres, les jugemens sur cet objet sont plus arbitraires. Chez les Anciens, la couleur qu'ils appeloient *dorée* étoit préférablement proclamée belle par les Poëtes. Elle convient aussi au système de la couleur dans l'Art de la Peinture, parce que le brun & le noir forment quelquefois des oppositions trop fortes, & que ces couleurs, sujettes à changer dans les tableaux, altèrent quelquefois leur accord : la couleur dorée s'unit au contraire par des nuances qui lui sont propres aux teintes fraîches, blanches & animées de la peau. Aussi nos Artistes la préfèrent encore ; mais nous ne l'admettons pas avec autant de préférence dans la nature, peut-être parce qu'elle entraîne des inconvéniens qui sont des idées accessoires à celles de la *beauté*. La flexibilité & la longueur des cheveux ajoutent à leur *beauté*, parce que ces qualités contribuent au mouvement, en supposant qu'on leur conserve la liberté à laquelle les a destinés la nature, & alors les cheveux qui effectivement sont disposés à flotter, à n'être contraints que le moins possible, & à prendre d'eux-mêmes à leur extrémité une forme arrondie, ont dû nécessairement avoir leur part à la *beauté* ; ils la conservent encore lorsque l'art des coëffures ne s'écarte pas trop de l'intention de la nature, & les Poëtes, ni les Auteurs de Romans, ne les ont jamais privés de leurs droits.

La distribution des cheveux sur les bords du front & des tempes, a dû fixer les yeux de ceux qui, sensibles à toute espèce de *beauté*, ont voulu la suivre dans toutes ses modifications. La régularité entre dans le nombre des élémens de cette sorte de *beauté*. Car les chefs-d'œuvre des Anciens n'offrent que rarement ces dispositions symétriques plus ou moins avancées, qu'offrent quelques portions des cheveux qu'on nomme parmi nous bien plantés, & que nous mettons au nombre des agrémens.

La *beauté* du front pourroit paroître assez arbitraire ; mais des idées de convenance, relatives au sexe, à l'âge, à l'état, ont cependant à son égard établi des élémens dont on peut rendre raison. Un front découvert fait assez ordinairement naître l'idée de la hardiesse, quelquefois même de l'audace ; d'ailleurs, il peut donner à cette partie trop de surface, & altérer par-là les proportions relatives. Un front assez

grand ne déplaît pas dans un guerrier, parce que la hardiesse & l'audace lui conviennent ; il n'est pas choquant dans un vieillard, parce que les signes & le caractère de l'âge n'admettent guère l'idée de la hardiesse ou de l'audace, & qu'ils sont plutôt naitre celle des effets du temps, qui s'accordent avec une sévérité douce, fruit du calme & de la raison.

Le front trop petit, ou trop ferré a le défaut d'être disproportionné ; il fait naître l'idée d'un défaut de développement des parties. Les dimensions des sourcils pourroient encore paroître assez arbitraires ; mais les sourcils ont un usage nécessaire. Ils mettent l'œil à l'abri de plusieurs accidens qui le menacent habituellement. D'ailleurs, ils sont doués d'un mouvement qui contribue à exprimer des impressions, des affections & des idées ; leur couleur a une relation visible avec celle des cheveux & de la peau. S'ils sont trop minces, ils ne remplissent pas assez leur destination physique, ils ne couronnent pas l'œil ; & ne contribuant pas à l'expression, ils l'affoiblissent, ils énervent pour ainsi dire son langage. Les yeux destinés à des fonctions si importantes, si actives, si agréables, ont, à ce qu'il me semble, des droits bien acquis à la *beauté*, sur-tout lorsqu'ils sont grands, animés, clairs & susceptibles par leur mobilités d'annoncer le caractère des objets qui s'y peignent, ou celui des facultés qui, après avoir reçu par eux les impressions des objets, leur répondent, en les faisant participer à leur tour à celles qu'elles y ajoutent.

La bouche trop grande a des inconvéniens physiques qui contribuent à la priver de la dénomination de *beauté* : trop petite, elle en a de différens qui nuisent aussi à la parole, & qui souvent entraînent d'autres défauts relatifs à des idées accessoires. D'ailleurs, l'excès de grandeur ou de petitesse altère toujours le rapport de proportions des différentes parties entr'elles. Le menton reçoit enfin, par les mêmes raisons, parmi les hommes & les Artistes qui étudient & observent avec détail les modifications de la *beauté*, des qualifications plus ou moins avantageuses.

Je pourrois prolonger ces détails, j'aurois pu les étendre ; mais, d'une part, je passerois les bornes que je me suis imposées ; de l'autre, le langage que doit parler un Auteur qui cherche à établir des élémens généraux, deviendroit peut-être trop poétique : cependant, comme rien n'entraîne plus naturellement à embellir le discours, & je dirois même, à se permettre quelques libertés, que les objets dont je viens de parler, je hasarderai d'offrir, pour delasser un moment mes Lecteurs des formes didactiques, une description des *beautés* d'Alcine.

On sait que l'Arioste, dans le septième chant de son Poëme immortel, conduit le sensible

Roger au palais de la plus belle des Enchantementelles.

La porte s'ouvre. Une *beauté* divine
Marche vers lui ; c'étoit la belle Alcine.

D'UN air de Reine, au milieu de sa cour,
Elle s'approche & chacun tour à tour,
A son exemple, & jaloux de lui plaire,
Vient honorer l'aimable voyageur
D'un tel accueil, qu'on ne pourroit mieux faire,
Quand de Pŷché le divin séducteur
De sa présence embelliroit la terre.

ROGER, touché de ces empressemens,
Regarde, admire & tout charme ses sens,
Mais le palais, quel'en fût l'élégance,
Et le brillant & la magnificence,
L'étonnoit moins que les êtres charmans
Qu'Alcine y tient sous sa douce puissance.

NYPHES sans nombre, instruites dans son art,
Par mille soins enchantoient le regard.
Toutes sembloient filles de même mère :
On leur trouvoit semblable caractère,
Mais nuancé par un art si parfait,
Qu'à faire un choix on auroit du regret.

ON n'en a plus dès qu'on regarde Alcine.
Alcine a tout : attrait, grace divine,
Du Ciel les dons, de l'amour les faveurs.
De la *beauté* c'est le parfait modèle,
Elle est enfin de sa cour la plus belle,
Comme la Rose est la reine des fleurs.

DIVIN Poète, instruit par la nature,
Ta main savante en trace le portrait,
Et je le vais copier trait pour trait.

D'ABORD ru peins sa belle chevelure ;
Elle étoit blonde : & par tresses unis,
Tombant sans art, flottant sans résistance,
Ses longs cheveux marquoient leur nuance
Au doux accord des roses & des lys.

SON front riant a la juste mesure
Qui n'admet pas trop de sévérité ;
Un front altier menace la nature,
Étroit, il est souvent sans majesté.
Celui d'Alcine est noble, sans fierté.
C'est sous ce front & sous deux arcs d'ébène,
Où son regard lentement se promène,
Que des yeux noirs, mais doux & languissans,
Des cœurs blessés irritent les tourmens,
En paroissant compatir à leur peine.

MAIS poursuivons ; car le Peintre divin,
N'a rien omis de ce qu'on peut décrire.

Du nez parfait le trait corré & fin,
A tout censeur ou fèvre ou malin,
Dans son profil n'offre rien à redire.
Et chaque joue a du doigt de l'amour,
Vers le sommet, cette empreinte légère
Dont il désigne & marque pour sa cour,
Pour ses plaisirs, les *beautés* qu'il préfère.

L'AMOUR encor, de son adroite main,
A dirigé, d'après son arc divin,
L'heureux contour de ses lèvres de rose.
Du trait mouvant la volupté dispose,
Et c'est alors qu'à travers le corail
Brille aux regards le pur & blanc émail
De deux beaux rangs de perles éclatantes.

Là se module un son plein de douceur.
Là sont formés des accens enchanteurs,
Mots emmiellés, paroles engageantes,
Appas des sens & délice des cœurs.

C'EST encore là qu'ennemi des languens,
S'épanouit le fin & gai sourire.
Tout s'embellit au charme qu'il inspire :
Le Ciel ouvert devient pur & serein ;
On étoit errer au *beau* verger d'Eden.

MAIS oubliez ce charme & sa puissance,
Pour admirer la forme, l'élégance
D'un col parfait & plus blanc que les lys.
S'élève-t-il ? ses muscles arrondis
Par leur souplesse offrent la noble aisance,
Qu'ont, en nageant, les Cygnes de Cypris :
Eh ! Cypris même avoit du sein d'Alcine
Pris le modèle & la forme divine
De la *beauté* quand elle obtint le prix.

UN double mont, que l'œil ardent caresse,
Sur ce *beau* sein & s'élève & s'abaisse,
Comme le flot que l'air du matin presse,
Ou que Zéphire amoureux fait mouvoir.
D'Argus, hélas ! qui ne voudroit avoir
Tous les cent yeux pour admirer ensemble
Tant de trésors qu'un seul objet rassemble !
Qui ne voudroit du Lynx à l'œil perçant
Lancer encor le regard pénétrant,
Pour entrevoir ce qu'on ne peut atteindre ?
Non moins ardent, Roger vient de se peindre
Par ce qu'il voit, tout ce qu'il ne voit pas.
Mais moi qui fais ce qu'on doit taire ou dire,
Pour ne blesser les esprits délicats,
En ce moment je me tiens à décrire
Des bras parfaits en tous leurs mouvemens.

CETTE *beauté* n'est pas tant ordinaire
Qu'on le croiroit, & de tous agrémens,
Mesure juste est la source & la mère.

ALCINE donc, de ses deux bras charmans
Soutient & meut d'une grace infinie,
Sa blanche main, point trop grande, / arrondie,
Douce au toucher, & ses doigts étagés
Jolis fuseaux, qui, dans leur symétrie,
Semblent au tour finement prolongés.

SI vous voulez terminer la peinture,
Imaginez tout ce que la parure,
Soumise au goût, dans ses riches travaux,
Peut ajouter sur un corps sans défauts,
En respectant la grace & la nature.

Je me permettrai de joindre à ces détails de
la *beauté* d'Alcine, quelques-uns de ceux dont
le même Auteur, ou pour parler mieux, le même
Peintre embellit la figure d'Olimpie, & je hasar-
derai d'offrir ainsi une *Académie* poétique,
dessinée par un grand maître, qui colore son
dessin pour le rendre plus agréable & plus vrai.

La neige pure éblouit moins les yeux
Que ce satin, au doux toucher flexible,
Ce tissu fin & surtout si sensible
Dès que l'âme un desir amoureux.
Le tein mouvant, qui s'élève & palpite,
Ressemble au lait sur des clayons bien pris,
Qui, sous le doigt curieux & surpris,
En résistant & tressaille & s'agit;
Mais promenant vos regards enchantés,
De chaque flanc admirez les *beautés*.
Suivez ce trait d'une forme si pure
Qui, plus saillant, prononce les côtés;
Et prolongé dans sa douce courbure,
Vient embrasser un espace arrondi,
Que vers son centre élevé, mais uni,
D'un petit creux décore la nature.
Ainsi Vénus, sur le flot azuré,
Vénus naissante, à l'art du Statuaire,
Offre un modèle à jamais admiré.
De celui-ci, non moins digne de plaire,
Saivons encor les contours ondoyans,
Qui, variés dans tous les mouvemens,
Avec souplesse accusent les jointures.
Voyons plus bas: par de douces enflures,
La cuisse blanche au milieu s'arrondir,
Voyons la jambe à propos s'amincir,
Et les deux pieds, de gentilles mesures,
Qu'un Art gênant n'osa jamais meurtrir,
Ornés de doigts, qu'un doux carmin colore
Et que Nature a le soin d'embellir
De cent *beautés* que le vulgaire ignore.

BERCEAU, (subst. masc.) Le *berceau* est un
outil qui appartient à la Gravure, & principa-
lement à celle qu'on nomme *gravure en manière*
noire. Le second Dictionnaire offrira des détails

mécaniques & théoriques sur les différentes opé-
rations de l'*Art de graver*. On trouvera aussi,
dans les planches gravées qui y auront rapport,
les formes du *berceau*, & celles de tous les ou-
tils & de tous les utensiles dont on se sert pour
produire des estampes.

Je me contenterai de donner, dans cet article,
quelques notions très-générales.

Le *berceau* est un outil d'acier, armé de pe-
tites dents presque imperceptibles. Il sert princi-
palement à préparer une planche de cuivre, de
manière que, lorsque l'opération est faite, le
cuivre sur la surface duquel on a promené en
tous sens & appuyé en *berçant* l'outil dont il
s'agit, se trouve couvert de petits trous & d'im-
perceptibles aspérités; la planche, dis-je, pré-
parée ainsi, produit alors sous la presse, à l'aide
du noir d'impression qui s'y attache, une épreuve
d'un noir velouté & d'une teinte parfaitement
égale. Lorsque l'ouvrier est parvenu à cette pré-
paration absolument mécanique de la planche,
l'Artiste commence à opérer, en enlevant avec
des lames d'acier bien coupantes & en faisant
disparoître à l'aide du brunissoir, les aspérités
& les trous dans les endroits qu'il a dessein de
rendre plus ou moins lisses, pour représenter
l'effet du clair-obscur par des nuances plus lumi-
neuses, ou bien absolument blanches enfin, lorf-
qu'il rend au cuivre son poli parfait pour imiter les
lumières que représente le blanc pur du papier.
Ces moyens, employés avec une intelligence
éclairée & avec adresse, opèrent une dégrada-
tion *précieuse*, sur-tout si l'Artiste respecte l'exac-
titude des formes de chaque objet.

On voit que ce genre de travail ou de gra-
vure a pour objet de détruire l'ouvrage du *ber-
ceau* & de distribuer, pour ainsi dire, du blanc
par-tout où il le croit nécessaire; au lieu que dans
la gravure à la pointe ou au burin, le Graveur
qui opère sur une surface absolument lisse &
polie, distribue du noir sur cette surface blan-
che; d'où il résulte que ce dernier Artiste
grave plus réellement le cuivre que l'autre,
qui ne fait que détruire artificiellement ce que l'ou-
vrier a gravé avec le *berceau*.

La gravure à la pointe ou au burin se trouve,
par la nature des opérations dont je viens de
donner une idée, plus susceptible de l'expres-
sion qui naît de l'âme, parce que l'âme trans-
met d'autant mieux sur le cuivre l'idée qu'elle
a des objets, que l'opération de la main qui lui
obéit est plus prompte. Le trait & la touche
qu'on forme lorsqu'on grave à la pointe, sont
souvent aussitôt exécutés, pour ainsi dire, que
pensés, tandis que l'opération d'ôter le noir de
la planche, pour ne laisser que celui qui doit
représenter ce trait & cette touche, est longue,
& donne lieu à l'âme de se refroidir; car l'es-
prit & le sentiment ou l'âme, voudroient toujours

que les procédés physiques des Arts auxquels ils président, fussent aussi rapides que leurs propres opérations.

La gravure en manière noire, dont je viens de donner une idée, approche, par ses effets, du dessin au lavis. La gravure à la pointe approche plus effectivement encore de la manière de dessiner à la plume. Aussi voit-on des dessins lavés qu'on prend pour des estampes à la manière noire, & des estampes gravées avec la pointe, qu'on croiroit des dessins faits à la plume.

Il seroit bien à propos, dans un moment où le nombre de ceux qui parlent des Arts se multiplie (on le peut dire) avec excès, que les découvreurs eussent au moins des idées précises des différentes manières d'opérer des Dessinateurs, des Peintres, des Graveurs, &c. Ces notions sont faciles à acquérir, & ne sont point dénuées d'amusement & d'intérêt. Il ne s'agit que de voir opérer les différens Artistes qui, la plupart, ne se refusent pas au désir qu'on leur marque. Il seroit moins commun alors d'entendre appeler, par exemple, *gravures à la manière noire*, des estampes, par la seule raison qu'elles sont très-colorées & souvent poussées effectivement au noir, soit par l'intérêt d'en tirer plus d'épreuves, soit par un système faux sur ce qu'on doit appeler réellement l'effet. Les estampes les plus colorées de Rembrandt, qu'on ne manque guère de désigner comme étant gravées en manière noire, ne sont travaillées qu'à l'eau-forte & à la pointe, quelquefois retouchées par le burin; & c'est par ce moyen que quelques-unes, telle que celle qu'on appelle *le Bourguemestre Six*, sont portées au clair-obscur le plus étendu, par les nuances dégradées depuis le blanc pur jusqu'au noir velouté, & ces effets ne sont produits qu'à l'aide des différentes pointes & des aspérités bien ménagées que ces peintres laissent sur le cuivre. Il est facile de se convaincre de ce fait à l'aide de la loupe, & les épreuves que j'ai faites, en gravant un assez grand nombre de planches dans cette manière, m'en ont convaincu.

Je m'étendrai sur cet objet, & je donnerai, dans le second Dictionnaire, aux articles qui comportent ces explications, quelques procédés que j'ai employés.

B I

BIENSÉANCE, (subst. fém.) La *bien-séance* en Peinture & dans tous les Beaux-Arts, fait partie de ce qu'on doit entendre plus généralement par le mot *convenance*.

La conformité au *costume* est pour les Peintres une loi de convenance, & cette loi n'a que des rapports particuliers aux idées que nous avons de la *bien-séance*. Je ne parlerai donc ici que de ce qui appartient plus particulièrement à la *bien-*

séance, & je m'étendrai davantage au mot *CONVENANCE*.

Ce qui *séel bien* est l'idée primitive du mot dont il est question dans cet article. Ce terme n'emportoît pas vraisemblablement, lorsqu'on a commencé à s'en servir, autant d'importance qu'on lui en a donné depuis. En effet, dans la signification qu'il a aujourd'hui, il exprime un devoir, & les idées de ce devoir se joignent à celles de la pudeur, de la modestie, de la sagesse & de la raison.

On appelle *mal-séant* non-seulement ce qui nous va mal, relativement à notre âge, à notre état ou à notre figure; mais la *mal-séance* s'étend encore plus souvent aux démarches, aux discours, aux gestes, aux actions qui nous déparent. La *bien-séance* tient, par des rapports qu'il est facile de sentir, à la modestie, à l'honnêteté; & si nous en appliquons les idées à la Peinture, elle étend ses droits non-seulement sur la nature des ouvrages dont s'occupe l'Artiste, sur la place & la personne pour lesquels ils sont destinés, mais encore sur les relations des mœurs mêmes de l'Artiste avec ses occupations.

La *bien-séance* générale, par rapport à la nature des ouvrages de Peinture, exige qu'ils ne blessent pas les mœurs publiques. C'est une relation de l'Art avec la Nature, & de la Nature avec nous.

La *bien-séance*, par rapport à l'Artiste, suppose que la profession, susceptible d'une considération qu'on lui accorde lorsqu'il s'y distingue, est, par réciprocité, assujettie à des devoirs relatifs aux mœurs publiques qui ne doivent point être blessées, comme je l'ai dit, dans ses productions. L'attention publique que s'acquiert l'Artiste, en exerçant son Art avec la *bien-séance* qui fait partie de ses succès, va jusqu'à souhaiter que ses mœurs n'altèrent point la considération qu'on est disposé à lui accorder. Un principe social dont la vérité est démontrée, c'est que les hommes, dont les occupations ou les fonctions fixent les regards de la société où ils vivent, sont tenus d'honorer leur état, par les vertus, & les *bien-séances* qui y ont le plus de rapport.

Mais une prérogative distinctive que les Artistes doivent à la nature de leurs occupations, c'est que les Arts portent ceux qui les exercent à une élévation habituelle & sensible, par les méditations qui leur sont nécessaires, par la solitude, ou du moins la retraite où ils les entraînent, & par les idées de perfections dont ils sont obligés de se nourrir sans cesse.

Aussi peut-on présumer qu'une république d'Artistes, n'élèveroit pas de monumens aux vices, & à la barbarie. On a droit de croire, par les sentimens dont on voit la plupart d'entr'eux animés, & souvent avec enthousiasme, que ce seroit toujours, de préférence, les actions éclatantes de

vertu, la grandeur de l'ame, la sensibilité qui inspireroient leur pinceau, leur ciseau & leur burin. Mais si les Artistes en corps sont républicains & vertueux par l'effet de la libéralité attachée aux Beaux-Arts, il n'est que trop malheureusement vrai qu'individuellement ils sont plus ou moins esclaves des circonstances & de la nécessité d'attendre un prix de leurs travaux.

La *bienfaisance*, relative aux lieux & aux personnes à qui sont destinés les ouvrages, est une liaison d'idées de plusieurs vertus, avec les rangs les cultes & les individus qui sont usage des ouvrages des Arts. D'où il résulte que certains tableaux peuvent, sans inconséquence, n'être pas regardés comme méfians ou contraires à la *bienfaisance* dans l'intérieur de la maison d'un homme du monde, & le paroître chez un ministre de la religion & de la justice; que les Peintures employées pour orner un théâtre, une salle destinée à des jeux, ne sont pas astreintes à une *bienfaisance* aussi sévère que celles qu'on emploie dans un temple ou dans un palais de justice.

Plusieurs nuances plus délicates de ces *bienfaisances* combinées n'ont peut-être pas, dans nos mœurs présentes, de lignes de démarcation bien précises; mais dans les doutes qu'on peut élever sur ces limites, il est un Tribunal qui juge sévèrement, même dans les sociétés relâchées. C'est celui du public, lorsqu'il s'explique ouvertement sur les objets des grandes convenances: en effet, il se rapproche toujours le plus qu'il lui est possible de la raison, par l'effet d'un pouvoir auquel il est comme forcé de se soumettre. C'est ce Juge souverain qui condamne ce qui blesse les mœurs, même lorsqu'elles sont corrompues; c'est lui qui juge sévèrement une comédie immorale, quelque mérite qu'elle ait; d'ailleurs, un roman licentieux, quelque art & quelque grace qu'ait employé l'Auteur pour corrompre. C'est cette voix publique qui tourne en ridicule un boudoir orné de Peintures libres chez un Magistrat qui prononce une désapprobation, mêlée d'indignation, contre les ouvrages publics dans lesquels l'humanité, la bienfaisance, la juste tolérance sont blessées, dans laquelle la basse flatterie, l'audace des fanatismes & les excès d'orgueil attaquent les droits primitifs & généraux de l'humanité, pour flatter les passions ou les vices des Princes & des Ministres, d'après des circonstances passagères ou des apparences trompeuses; & c'est ce qu'on a reproché plus d'une fois aux médailles, aux inscriptions, aux ouvrages de prose & sur-tout de poésie, aux statues enfin, & aux peintures dans lesquelles se trouvent blessées & outragées quelquefois les relations qui existeront toujours entre les hommes, celles qui existent de plus en plus entre les nations par l'effet des lumières répandues, & enfin celles des hommes & des nations

avec la postérité qui juge tout en dernier ressort & avec sévérité.

Le malheur des talens à cet égard, est d'être trop souvent asservis ou corrompus, parce que la nécessité & l'intérêt entrent dans les motifs de ceux qui les exercent; & c'est par cette servitude qu'ils sont exposés à tous les genres de corruption; ils le sont encore, à l'inconséquence même de leurs motifs personnels, car si l'on pouvoit faire une énumération de tous les ouvrages où les *bienfaisances* dont je viens de parler, ont été blessées ou violées par leurs Auteurs, pour retirer de cette infraction des avantages qu'envisageoient, l'intérêt ou la cupidité, on verroit combien ces viles passions ont été souvent trompées; combien de Poésies, de Peintures, de monumens, d'éloges, de médailles, de fêtes, d'apothéoses composées basement pour obtenir des récompenses, n'ont été payées par ceux même pour qui elles étoient produites, que de mépris!

Artistes, on ne peut donc trop vous rappeler aux véritables *bienfaisances*, parce que indépendamment des droits que s'arroge le seul intérêt, votre imagination féconde, exercée, docile & souple, vous suggère trop aisément des moyens ingénieux de les enfreindre; mais il est tant d'autres emplois de cette faculté créatrice, qui, d'accord avec les vertus & le plaisir, peuvent vous assurer une gloire durable, que la morale des *bienfaisances* ne doit pas vous paroître trop sévère.

BISTRE. Le *bistre* est une couleur brune & roussâtre, qu'on tire le plus ordinairement de la suie, & qu'on emploie dans la Peinture à l'eau, & pour dessiner & laver. On fait avec le tabac un *bistre* qui a quelques avantages sur celui qu'on tire de la suie. On en trouvera la préparation dans le second Dictionnaire.

On *dessine*, on *lave* au *bistre*. Des Artistes aiment assez cette manière de rendre leurs pensées, & l'on a trouvé moyen de l'imiter parfaitement par l'impression colorée de la gravure.

B L

BLANC. Le *blanc*, relativement au méchanisme de la Peinture, telle que nous la pratiquons le plus généralement, c'est-à-dire, en délayant les couleurs avec l'huile, est une substance tirée du règne minéral, & jusqu'à présent, une préparation de la chaux de plomb. On trouvera des détails sur cet objet, à l'article **BLANC**, & à celui **COULEUR**, dans le second Dictionnaire; mais le mot *blanc* a aussi, relativement à la théorie-pratique de l'Art, une acception dont je dois parler ici.

On dit quelquefois d'un tableau, qu'il est *noir*,

ou que son coloris est trop *blanc*. On dit qu'un Artiste donne dans la farine, qu'un autre donne dans l'encre. Il faut offrir quelque notion de ce que l'on entend par ces expressions, & de ce que c'est en effet théoriquement dans la Peinture que le *blanc*, le noir, la farine & l'encre.

Tous les Arts libéraux sont contraints par l'insuffisance des moyens qui leur sont accordés de recourir à des approximations, dans les imitations qu'ils entreprennent. Pour me borner à ce qui dans la Peinture, a rapport au mot de cet article je ferai observer que la lumière & l'ombre ne peuvent pas être véritablement représentées par des couleurs, parce que ni l'une ni l'autre, n'est effectivement une couleur. On a été induit cependant à regarder le *blanc* matériel comme la couleur la plus significative de la lumière, & le noir, comme la couleur la plus significative de la privation de la lumière.

Cependant l'Art, en admettant ce moyen, & cette approximation, prescrit au Peintre, d'après une théorie bien méditée, d'éviter avec le plus grand soin de faire dominer trop le *blanc* dans ses lumières, le noir dans ses ombres, & surtout de n'employer, s'il est possible, ni l'une ni l'autre de ces couleurs pures dans son tableau.

Le noir absolu, doit-on répéter souvent aux Elèves, n'existe presque point dans la nature qu'imité la Peinture, parce qu'il ne peut se rencontrer que dans des points privés de toute lumière, & que ces points où la privation de lumière est complète, n'existent que dans des trous ou profondeurs isolés. D'ailleurs, l'air interposé entre l'œil qui regarderoit ces profondeurs, & les points les plus absolument privés de lumière, modifieroit la couleur absolument noire, qu'elle semble devoir offrir, & de plus des atomes imperceptibles répandus dans l'air, réfléchissent sans cesse des portions également imperceptibles de lumière, qui adouciroient aux yeux l'effet des privations les plus absolues.

Quant au *blanc* matériel, il n'approche que de l'éclat le plus brillant de la lumière, lorsqu'elle se réfléchit sur quelques points d'une surface extrêmement lisse, telle que l'eau agitée par le vent, telles que l'acier ou quelques autres substances dures & polies. Mais ce *blanc*, ou cet éclat de lumière, loin d'être prodigué dans la nature, ne s'y montre que comme des points, & ce n'est que lors que l'Artiste imite ces sortes d'effets, qu'il est autorisé à placer à propos des touches de *blanc* pur, qui rappellent, en effet, l'idée de la lumière. Il a été naturel d'inférer, de ce que je viens d'exposer, que le mélange gradué du *blanc* avec toutes les couleurs des objets, qui dans un tableau, doivent participer à la lumière, est un moyen propre de l'imiter, mais dont on doit user avec une grande circonspection; car il y a encore dans la nature une si grande

distance de l'effet du *blanc* matériel le plus pur à l'éclat de la lumière, que cette imitation est toujours infiniment incomplète: aussi plus il emploie de *blanc*, soit pur, en forme de touche, soit mélangé dans les teintes, plus il fait appercevoir la différence défavorable qui existe entre les moyens de l'imitation & la réalité. Lors donc que l'Artiste ne fait pas cette réflexion élémentaire, & que, raisonnant mal son Art, il prodigue sa prétendue lumière, c'est-à-dire, le *blanc* de sa palette, son coloris, au lieu d'être lumineux, devient fade & blafard, & c'est alors qu'il tombe, comme l'on dit, dans la farine. Il s'égare de même, lorsqu'il prodigue le noir, en le regardant comme un équivalent effectif de la privation de la lumière; car alors il peint *noir*, au lieu de peindre vigoureux, & pour comble de malheur, ses ombres & ses touches, participant de la couleur de l'encre, deviennent de plus en plus sèches, dures & crues.

Par une conséquence de ces élémens, si le Peintre offre l'image du disque du soleil, il ne peut guère avoir recours qu'à une couleur jaune, blanchâtre ou rougeâtre, qui, sans imiter l'objet, montre à découvert la mesure défavorable des moyens de l'Art. C'est ainsi qu'un homme, en voulant dire tout ce qu'il fait, donne la mesure de ses connoissances qui, quelqu'étendues qu'elles puissent être, sont toujours trop bornées.

D'ailleurs, pour revenir au Peintre, en peignant le soleil de la teinte la plus lumineuse de sa palette, il se prive des secours de cette même teinte, lorsqu'il veut peindre les éclats que produisent les rayons du soleil; car il faut lui laisser l'avantage qu'il a dans la nature d'être plus éclatant que les objets qu'il éclaire. Pour parler exactement, la lumière & la privation de la lumière n'ont donc pas proprement de couleur.

On ne représente donc pas réellement une abstraction, ni quelque chose qui semble immatériel par des couleurs matérielles. On parvient seulement par les efforts de l'Art à en rappeler l'idée, & il faut que cet Art soit savamment médité. & les plus grands ménagemens lui sont nécessaires pour ne pas trop déceler son insuffisance & les bornes de ses moyens.

Jeunes Artistes qui commencez à vous armer de la palette, vous êtes embarrassés, & c'est avec plus de raison que vous ne le pensez encore, sur les moyens d'imiter les couleurs de la nature, éclairée par la lumière. Chaque objet y a sa couleur propre, qui trouve toute sa valeur, ou qui en dérobe une partie, sans autre moyen que la lumière & la privation plus ou moins grande de cette lumière.

Le desir de parvenir à un coloris brillant, vous égare souvent; vous vous éclairez dans l'atelier, de manière à favoriser vos erreurs de coloris. Vos tons blanchis ou noircis, s'ils sont éclairés

d'une lumière artificiellement dirigée sur votre ouvrage, font paroître vos *blancs* éclatans comme la lumière, & diminuent l'acreté de vos ombres. Les parties saillantes que vous peignez ainsi, vous paroissent avoir un relief qui vous étonne & vous satisfait. Vous croyez avoir imité parfaitement la nature, & lorsque votre tableau se trouve exposé à une lumière, généralement répandue, ou dans des positions moins favorables que celles que vous fournit votre atelier, l'éclat disparoit, la *farine* & l'*encre* se font voir, les crudités blessent les yeux, & vos efforts sont trompés.

BLEU. Le *bleu* ou la couleur *bleue* dont on se sert dans la Peinture, est une des couleurs que je nommerai indispensables, & qui ont un droit absolu d'avoir place sur la palette de l'Artiste. On tire cette couleur de différentes substances. Les détails & les préparations, auront place dans le second Dictionnaire destiné au mécanisme & à la pratique de l'Art. Je me bornerai à dire ici que la couleur *bleue* dont on se sert dans la Peinture à l'huile, est le *bleu de Prusse*, ou l'*outre-mer*.

Le *bleu de Prusse*, plus en usage, parce qu'il est moins cher, demande des précautions dans la manière de l'employer; & lorsqu'on ne les prend pas, ou qu'il est d'une mauvaise qualité, il est sujet à changer de ton, à verdir ou à noircir.

L'*outre-mer*, moins sujet à ces inconvéniens, est tiré de la pierre qu'on appelle *lapis azuli*. Le *bleu* qu'on en tire s'altère peu, mais par cette raison aussi son effet se trouve quelquefois peu d'accord avec les autres couleurs, qui deviennent à la longue ou plus vigoureuses, ou moins qu'elle ne l'étoient lorsqu'on les a employées.

Cette relation des couleurs, considérées dans les changemens qui leur arrivent, dans un tableau, est un objet infiniment intéressant, qui n'a jamais été considéré assez profondément, & qui entraîne des effets, non-seulement très-nuisibles aux ouvrages, quant à leur perfection & à leur durée, mais encore relativement aux jugemens qu'on en porte. Il faut, pour se faire une idée de cette particularité de la Peinture, comparer les couleurs & même les tons combinés d'un tableau aux tons qui composent un clavecin. Le tableau qui sort des mains d'un bon Artiste est un instrument qui vient d'être parfaitement accordé. Alors on juge sagement de sa bonté. Cet instrument abandonné à lui-même, se désaccorde inmanquablement plus ou moins. Certaines cordes, certaines touches perdent par leur nature, ou par quelques circonstances leur justesse de ton plus ou plutôt que les autres. Alors il devient difficile, sur-tout à ceux qui n'ont pas une profonde connoissance, ou une grande habitude d'apprécier la bonté des instrumens, de juger du mérite que peut avoir celui dont je parle. S'il se désaccorde

entièrement, on ne peut plus le juger que par quelques restes des tons, & d'après la réputation & le nom de l'ouvrier. Il en est de même des tableaux, relativement à l'accord des couleurs: les tons sont les cordes de l'instrument; mais la différence essentielle, c'est qu'on ne peut pas raccorder cet instrument, qui se désaccorde inmanquablement par l'effet d'un tems plus ou moins long.

Le tableau se désaccorde comme l'instrument, c'est-à-dire, à-peu-près tout ensemble, & plus souvent partiellement. Alors quelques couleurs moins inaltérables, gardent leur ton, & celles qui le font plus le perdent. Lorsque ces changemens sont parvenus à un certain point, il devient difficile à la plus grande partie de ceux qui s'occupent des tableaux de les apprécier, relativement au coloris. Les Artistes le peuvent encore. Mais enfin, il arrive un tems où l'appréciation devient impossible, & l'on y supplée par l'idée plus ou moins avantageuse qu'on a du Maître. Cette explication & cette assimilation auroient été plus à leur place au mot **ACCORD**; mais ne voulant, autant qu'il m'est possible, rien négliger de ce qui peut donner des idées précises de l'Art à ceux qui les désirent, je la place ici, & je rappellerai, pour revenir au mot de cet Article, que le *bleu de Prusse*, qui se désaccorde aisément, si l'on ne prend pas des soins particuliers en l'employant, a l'avantage de suivre au moins plus généralement les changemens qui arrivent à toutes les autres couleurs. Le *bleu d'outre-mer* au contraire, plus inaltérable, garde plus exactement son ton; mais par cette raison ne suivant point du tout le changement général qu'éprouvent toutes les autres couleurs, il est, si l'on peut parler ainsi, presque toujours discord à leur égard, ce qui est très-sensible dans des tableaux anciens, dont le coloris à généralement poussé, & dans lesquels l'*outre-mer* a gardé ses nuances.

BO

BOITE A COULEUR. La *boîte à couleur* est destinée à renfermer & les couleurs & les autres ustensiles nécessaires au Peintre. On trouvera au même mot, dans le second Dictionnaire, les détails & les formes de la *boîte à couleur*. Les planches en offriront la figure.

BON. La juste application du mot *bon* à un ouvrage de Peinture, n'appartient guère qu'aux Artistes & même aux Artistes les plus instruits dans la théorie & dans la pratique de leur Art. Les Amateurs & en général le Public se servent également de ce terme; mais le plus souvent sans en avoir bien déterminé la signification. La bonté d'un tableau, comme celle d'un homme,

peut être partielle ou générale. On appelle très-justement *bon*, l'homme qu'on a reconnu digne de ce titre, après l'avoir observé & étudié avec soin & sous plusieurs aspects, de même un tableau estimé *bon* par un Artiste éclairé, appréciateur équitable, mérite justement cette qualification, & il entre souvent dans cette appréciation des portions de mérite fort intéressantes pour l'Art approfondi, qui le seroient peu pour des appréciateurs moins instruits. Aussi arrive-t-il qu'un Artiste pense & dit d'un ouvrage qui fait quelquefois peu d'impression sur le plus grand nombre, que c'est un *bon* tableau; & alors ceux qui le regardent avec moins de connoissances, ne comprennent pas positivement la juste signification que le Peintre donne à ce terme. Il est vrai que quelquefois l'Artiste ou le profond connoisseur substitue à la simple qualification de *bon* tableau, quelques autres manières de s'exprimer. Il dira, par exemple, d'un ouvrage de Peinture, que c'est un tableau dans lequel il y a d'*excellentes choses*, que c'est un *tableau d'Artiste*. Alors il veut dire que cet ouvrage contient des parties très-estimables, des sortes de *bontés*, s'il étoit permis de s'exprimer ainsi, qui appartiennent au fond de l'Art, qui, connues de l'Artiste véritable, peuvent ou le satisfaire, ou lui être utiles. Telles sont des vérités de nature, des parties d'ordonnance & de dispositions d'objets raisonnés, des effets perspectifs ou de clair-obscur qui prouvent une science approfondie; enfin, certains *partis pris*, comme s'expriment les Artistes, qui ne peuvent appartenir qu'à un homme d'un vrai talent, quelquefois même des libertés qui sont réfléchies & ne viennent ni d'inconsidération, ni d'ignorance.

On sent aisément qu'à bien plus forte raison un ouvrage de Peinture, un tableau dans lequel toutes les parties auroient atteint le degré possible de la perfection, seroit pour tout le monde indistinctement un *bon* ouvrage, & non-seulement un *bon*, mais un excellent tableau.

On applique quelquefois à l'homme en qualité d'Artiste le mot qui fait le sujet de cet Article. On dit un *bon* Peintre, comme on dit un *bon* Poète, un *bon* compositeur en musique, &c. Et il arrive de même que quelquefois le Public qui se sert de cette qualification, n'en comprend pas l'étendue, ou ne l'applique pas avec une justice éclairée. Un Artiste peut être un *bon* Peintre au jugement des Artistes bien instruits, sans être généralement proclamé tel par ce qu'on appelle le Public. C'est ainsi qu'un homme peut mériter réellement le titre honorable & respectable de *bon*, sans que cette qualification s'étende (sur-tout s'il est simple & modeste) hors du petit cercle de ceux qui sont à portée & en état d'apprécier sa *bonté* réelle.

J'ajouterai que nous voyons aussi des hommes-

& des Artistes proclamés *bons*, quelquefois même excellens, par un grand nombre d'approbatheurs, qui ne sont réellement *bons* ni comme Artistes, ni comme hommes.

BORDURE. La *bordure* est un châssis à jour, dans les rainures duquel on assujettit un tableau, ou pour parler le langage usité, dont on l'encadre. La *bordure* ou le cadre, primitivement destinés à contenir & défendre les bords de la planche ou de la toile sur laquelle on avoit peint, étoit vraisemblablement dans son origine un assemblage de quatre tringles d'un bois simple qui gardoit sa propre couleur; on a orné ces tringles par quelques moulures; on a observé qu'elles pouvoient servir à renfermer, pour ainsi dire, les regards de celui qui s'occupe à considérer un ouvrage de Peinture & à les fixer davantage; alors on a noirci le bois dont on formoit les *bordures*, & on les a fait plus larges & plus apparentes; enfin le luxe a vu dans la *bordure* l'occasion de parer le tableau & d'enrichir tout-à-la-fois le lieu où il est suspendu. La dorure alors a été employée sur les *bordures*, d'abord vraisemblablement sans excès, ensuite avec plus de prodigalité. Le mauvais goût enfin, toujours à l'affût pour gâter ce qui est bien, & pour rendre excessif ce qui est dans une juste mesure, n'a pas été satisfait qu'il ne soit parvenu à surcharger les *bordures* d'ornemens empruntés de l'Architecture, de sculptures, de fleurs, de figures, d'allégories, d'or mat, brillant ou coloré, & le tableau est devenu, quant à la dépense & à l'étalage, l'accessoire de la *bordure* qui devoit lui être subordonnée.

Cependant, d'après les loix d'un goût éloigné de trop de sévérité, la *bordure* d'un tableau, ainsi que la parure d'une femme, ne doit point fixer les yeux, en les détournant trop de l'objet qu'elle embellit; mais l'une & l'autre doivent faire valoir les beautés dont elles sont l'ornement.

Voilà le principe élémentaire, d'après lequel on peut aisément tirer, relativement à la *bordure*, toutes les conséquences que ce sujet peut demander.

La proportion que doit avoir en largeur une *bordure*, est assez difficile à déterminer. Je crois qu'il seroit peut-être possible d'établir quelques règles générales en se rapprochant de celles dont l'Architecture fait le plus d'usage, relativement aux relations proportionnées des parties entre elles; mais faute de ce secours, la loi qui prescrit d'éviter toujours les excès, prescrit de ne pas donner à un très-petit tableau une *bordure* d'une grandeur disproportionnée & choquante, ou à un grand tableau un encadrement mesquin. L'un ressemble à un homme habillé trop succinctement; l'autre aux têtes mignonnes de nos jeunes beautés, lorsqu'elles se trouvent perdues dans une coiffure

coëffure d'une hauteur & d'une largeur ridicules. Elles oublient leur intérêt & l'on oublie celui du tableau qu'on pare mal-àdroitement. Car, dans tous les objets qui nous frappent, nous ne sommes que trop enclins à regarder comme les plus importants ceux qui brillent davantage, ou ceux qui étaient plus de richesses. Le luxe des *bordures* semble, à la vérité, déguiser la médiocrité des ouvrages; mais indépendamment de la dépense peu solide & de l'embarras que donnent ces ornemens, qui tiennent trop de place, sont fort sujets encore à s'altérer ou à se couvrir de poussière; cette superfluité conduit à surcharger les cadres de moulures inutiles, après avoir multiplié sans raison les ornemens, qu'une exécution, la plupart du temps imparfaite, rend plus choquans. Les marchands & les artistes ou artisans subordonnés contribuent à ces abus sans doute, mais ils trouvent une grande facilité auprès des nouveaux amateurs, surtout lorsque ceux-ci appellent goût pour la Peinture, des fantaisies inspirées par vanité ou par imitation. Ce n'est peut-être pas excéder les bornes de la vérité, que de dire qu'il y a des amateurs de *bordures* & des collections de cadres qui suffisent pour contenter la puérile prétention de ceux qui en font la dépense. Au reste les titres, les distinctions & les rangs sont souvent pour les hommes médiocres & vains, ce que sont les *bordures* dont je parle, pour les tableaux qui n'ont point de mérite.

BOSSE. *Bosse*, *ronde bosse*, sont des termes spécialement consacrés à la Sculpture, comme on le verra dans le Dictionnaire de cet Art.

Dans la Peinture, on s'en sert pour signifier les modèles en plâtre, en terre cuite, en métal ou en pierre, d'après lesquels on s'exerce à dessiner pour mieux imiter le relief des corps. Le Peintre dessine donc d'après la *bosse*, comme je l'ai expliqué au mot *ACADÉMIE*. Cette étude a de grands avantages & quelques inconvéniens. Les avantages sont, entr'autres, de pouvoir dessiner les objets imités par la Sculpture, avec le relief qu'ils offrent dans la nature même, de dessiner à sa volonté ces objets dans tous les sens & dans un état fixe, ou d'immobilité, qui laisse au dessinateur tout le tems d'observer, d'imiter, de se corriger, de recommencer, ce que la nature vivante ne peut procurer que pendant quelques instans.

Enfin, les modèles, en plâtre particulièrement, procurent & multiplient, sans beaucoup de frais, les copies exactes d'une infinité de beaux ouvrages antiques & modernes, que le jeune Artiste ne pourroit étudier sans ce secours, parce qu'ils sont dispersés, & que le Dessinateur, dans les endroits même où chacun des beaux ouvrages se trouve, ne pourroit en disposer à son gré, comme il fait de la figure en *ronde bosse*, qu'il acquiert, qu'il place dans son atelier, & qui le

Beaux-Arts, Tome I.

rend possesseur de ce que l'Art a produit de plus parfait.

La *bosse*, prise sur la nature par parties, telles que sont des bras, des cuisses, des jambes, des pieds & des mains moulés en plâtre sur des figures vivantes & choisies, dans lesquelles ces parties se trouvent particulièrement belles, sont des secours précieux pour le Dessinateur & le Peintre, ainsi que pour le Statuaire.

Quelques inconvéniens sont, comme je l'ai dit, attachés à l'étude de la *bosse*. J'en parlerai dans l'Art. *DESSIN*; & je dirai ici d'avance, que cette étude, trop assidue, habitue à une imitation froide qui, quelquefois, se fait sentir & dans le Dessin & dans la Peinture. D'ailleurs, le clair-obscur, ou l'effet de la lumière & de l'ombre, sur une surface dure & quelquefois polie, tel que sont le marbre, le plâtre, le bronze, &c. diffère très-sensiblement, pour ceux qui l'observent, de l'effet de la lumière & de l'ombre sur des surfaces pénétrables, molles & élastiques, telles que la chair & la peau.

Il y auroit d'autres nuances d'avantages & de désavantages à observer, relativement à l'étude de la *bosse*; mais qui demandent d'assez longues discussions. L'étude de la Peinture est si étendue, lorsqu'on l'envisage dans toutes ses parties, que chaque article d'un dictionnaire de cet Art deviendrait aisément un traité, ce qui ne peut convenir à cette forme d'ouvrage.

B R

BRILLANT. On dit, *un ton brillant*, *une couleur*, *une lumière brillante*; on dit encore: *ce tableau attire par le brillant de son coloris*.

L'effet de la lumière & l'imitation de ses effets attirent effectivement la vue. Dans la Peinture, on dit, en parlant des moyens par lesquels on imite la lumière & ses effets, surtout lorsqu'ils sont heureux, qu'ils *appellent* le spectateur; mais lorsqu'on appelle quelqu'un, on s'engage à satisfaire l'empressement qu'on occasionne. Le tableau *brillant* semble devoir offrir à ceux qu'il a attirés, plus de perfection que le tableau qui se laisse chercher. Dans une galerie, dans un cabinet de tableaux, on court vers l'ouvrage *brillant*, persuadé qu'il doit répondre à l'idée qu'on s'en forme. Autant en arrive souvent aux hommes, & l'on est assez souvent trompé par la nature & par l'imitation.

Cette réflexion ne suppose pas cependant qu'il faille regarder ce charme qui attire comme un défaut. La Peinture, principalement, doit au sens de la vue un premier tribut. Mais il faut dire & répéter à la jeunesse, pour qui l'éclat & le *brillant* en tout genre ont trop d'attrait, qu'il est plus aisé de promettre ainsi, que de tenir cette sorte d'engagement. Souvent le *brillant* de la

couleur nuit à l'accord essentiel que le spectateur attiré ne manque pas d'exiger, lorsqu'il s'est placé dans le point de vue du tableau. La plus grande partie des ouvrages des grands maîtres sont recommandables par l'accord & par l'harmonie, soit de la couleur, soit de la composition, soit enfin du tout ensemble. Ce n'est que dans certains sujets que quelques Peintres célèbres ont eu pour but d'attirer principalement la vue, en imitant certains effets *brillans*, aux risques qui pouvoient en résulter pour la parfaite harmonie de leurs tableaux. Cette hardiesse peut être méditée & autorisée dans certaines circonstances; mais le plus souvent elle n'est dans la jeunesse que l'effet général d'une prétention peu raisonnée, qui fait oublier que l'air interposé, les rejaillissemens & les reflets de la lumière rompent sans cesse les couleurs & les tons de la nature, pour la rendre véritablement harmonieuse; que ces effets sont si favorables à nos organes, que nous modérons la lumière dans les lieux que nous habitons le plus ordinairement, lorsqu'elle y devient partiellement ou généralement trop brillante.

Pour revenir à la Peinture, il faut observer encore que les tableaux, au moment qu'ils sont terminés, sont autorisés à offrir une sorte de *brillant* dans le coloris, qu'on peut nommer *fraîcheur* de tons; & que si ce *brillant* paroît quelquefois s'élever au-dessus de l'accord harmonieux qu'on desire, on doit l'excuser, dans la certitude que si le tableau est peint d'une manière franche & de couleurs solides, il acquerra, avec le tems, ce qui peut lui manquer pour une plus parfaite harmonie. Plusieurs Maîtres, célèbres & savans dans leur Art, ont prévu cet effet inévitable, & se sont permis un coloris plus *brillant* qu'il n'auroit dû l'être, mais c'étoit pour que la diminution opérée par le tems ne leur ôtât pas l'avantage dont ils vouloient s'assurer pour la suite. Si l'on demandoit comment & par quels procédés la nature opère ces changemens, qui font dire qu'un tableau s'est *accordé*, qu'il s'est *peint*, qu'il s'est *fait*, il ne seroit pas facile de l'expliquer d'une manière absolument claire pour tous les lecteurs; mais pour en dire quelque chose, je ferai observer, qu'une multitude d'atômes & de poussières imperceptibles qui voltigent dans l'air, s'attachent sur la superficie de la Peinture, remplissent de petites cavités que l'œil n'y apperçoit pas, & que, répandus ainsi sur la surface du tableau, ils adoucissent la crudité des couleurs & les unissent par une sorte de ton général. D'un autre côté, quelques-unes des parties colorées perdent de l'éclat par une insensible évaporation, & gagnent de la solidité en *prenant plus de ton*. Les ombres surtout éprouvent cet effet, & le soin prévoyant du Peintre est de les composer de couleurs qui ne noircissent pas. Ainsi, d'une part, l'air étend peu-à-peu une sorte de voile harmonieux par l'effet

dont j'ai parlé d'abord; & de l'autre, les couleurs pendant assez longtems après avoir été employées, conservent, s'il est permis de s'exprimer ainsi, une sorte de vie qui fait acquérir aux unes plus de consistance, & qui en fait perdre aux autres. Il résulte de ces observations, que l'Art du Peintre, relativement à cette partie, consiste, non-seulement à colorier de manière à contenter ceux qui jouissent de leurs ouvrages, lorsqu'ils viennent d'être produits; mais encore à faire une estimation anticipée des changemens qui doivent s'opérer sur le coloris.

BRIQUETÉ. Un tableau choisi dans la nature n'a le plus ordinairement aucune couleur distinctive & générale qui soit assez prononcée pour qu'on lui donne un nom. Il est bien rare que l'on puisse dire proprement que la nature soit rouge ou bleue, ou d'une couleur rousse ou *briquetée*; ce qui voudroit dire, qu'un aspect qui embrasse un assez grand nombre d'objets, auroit généralement une des couleurs que je viens de désigner. On peut donc regarder comme un défaut qu'un tableau rappelle au premier aspect une couleur particulière.

Le mot *briqueté* désigne une couleur d'un rouge approchant de la brique; quelques Peintres rappellent dans leurs ouvrages cette couleur, parce que plusieurs teintes de leurs tableaux sont rougâtres.

Cette singularité, ainsi que celles du même genre, proviennent de l'habitude que se fait l'Artiste d'admettre une couleur qu'il prend, pour ainsi dire, en affection, plus souvent que d'autres, dans les mélanges de ses teintes, dans ses passages & dans ses ombres. Cette habitude à son tour est une négligence & un oubli habituel des principes fondamentaux du coloris. Quelquefois elle est occasionnée aussi par l'imitation fréquente d'un maître qui avoit contracté ce défaut. On est encore entraîné à faire entrer certaines couleurs, ou plutôt certains tons dans les nuances, dans les passages & dans les ombres, par la facilité qu'on trouve par ce moyen d'accorder généralement un tableau. Enfin la couleur dont la toile a été couverte dans son apprêt, peut y contribuer. Ainsi, lorsque la toile est apprêtée avec une couche de *rouge-brun*, comme il a été d'usage de les apprêter généralement pendant un tems, il arrive quelquefois que le ton de cet apprêt perce au travers de plusieurs des couleurs dont on la couvre, & le tableau peut présenter des tons *briquetés*, qui ne proviennent pas du système de colorer du Peintre, mais de l'apprêt de sa toile.

Je trouverai occasion, dans plusieurs articles, de m'étendre davantage sur l'influence que le système, ou l'habitude ou la négligence à se défendre de l'abus des moyens de pure convention, ont souvent dans la Peinture.

BROCANTER, BROCANTEUR, BROCANTE, BROCANTAGE. *Brocanter*, signifie vendre en détail ou troquer des tableaux, des ouvrages de luxe, des bijoux, des meubles d'agrément.

Le *Brocanteur* est celui qui exerce cette profession, dont les opérations sont d'autant plus arbitraires, qu'elles sont susceptibles de plus de combinaisons mercantiles & plus dépendantes des fantaisies & des modes.

La *Brocante* ou le *Brocantage* sont des termes du langage familier de la peinture, & ces termes désignent les opérations dont j'ai parlé. On peut observer que notre langue offre, à l'égard de quelques professions ou métiers, des dénominations qui emportent avec elles une idée de la manière dont ils sont le plus souvent exercés. On entend généralement par *Maquignon*, non-seulement un homme qui vend & troque des chevaux, mais celui qui dans ce commerce est taxé de joindre fréquemment à l'intelligence permise, une adresse & des artifices moins estimables. On a moins de confiance au *Cabaretier* qu'au *Marchand de vin en gros*. Le *Brocanteur* est regardé en général comme étant à peu-près, à l'égard des tableaux dont il fait commerce, ce que le *Cabaretier* & le *Maquignon* sont à l'égard du vin & des chevaux. Le *Brocanteur* est donc taxé justement ou injustement de vendre ou de troquer le plus adroitement & le plus avantageusement qu'il le peut, des marchandises souvent déguisées & frelatées. L'idée que le Public a attachée au nom de *Brocanteur*, devoit naturellement mettre en garde ceux qui, pour satisfaire leur goût & leur fantaisie, achètent, ou se défont de ce qu'ils ont acheté; mais, par une sorte de fatalité, l'Amateur peu expérimenté accorde d'autant plus facilement sa confiance au *Brocanteur*, que ses desirs sont plus ardents. Il est vrai que le *Brocanteur*, qui n'ignore pas que le nom qu'il porte doit être un signal de précautions & de défiance pour ceux qui achètent de lui, repose sa conscience sur le soin qu'on doit avoir de se mettre en garde. *Caveat emptor* est la base de sa tranquillité morale; & pour la rendre plus inaltérable, il est le premier à établir les lumières & la sagacité des Amateurs, en leur prodiguant ces qualités, en raison de la générosité & de la confiance qu'on montre à son égard.

Au reste, il faut observer aussi que le jugement & l'appréciation des tableaux qu'étale le *Brocanteur*, ex geroit souvent, de la part des acheteurs, une finesse, une perspicacité & des connoissances qui sont le partage d'un bien petit nombre d'Amateurs & d'acheteurs. Distinguer la manière des maîtres, est une de ces connoissances; mais il est un si grand nombre de maîtres, qu'il est difficile de bien conserver la mémoire & les caractères distinctifs de chacun. D'ailleurs, plusieurs

étant élèves les uns des autres, se sont ressemblés de manière à faire tomber dans la méprise; & ce qui est plus fâcheux, on peut parvenir à les copier avec une telle adresse, qu'on y soit aisément trompé. Dans l'Art de l'Ecriture, non-seulement le faussaire est puni, mais pour le juger & le convaincre, il existe des Vérificateurs autorisés: dans l'Art de peindre, le copiste est d'autant plus loué, qu'il trompe davantage, & il n'existe point encore de Vérificateurs en titre à qui l'on puisse avoir recours.

L'Amateur novice est donc exposé à être trompé, premièrement dans la connoissance des maîtres, & dans la distinction qu'il lui faut faire entre l'original & la copie; mais il n'est pas au bout des épreuves de son noviciat.

Le *Brocanteur*, expert dans tous les moyens de sa profession, sait retoucher, repeindre, donner à propos au tableau le caractère respectable de l'ancienneté, ou la fraîcheur & l'éclat d'un âge moins imposant. Il ne se croit point obligé de répondre que ces caractères durent au-delà du tems nécessaire au marché. Il doit encore avoir le talent d'exposer ses tableaux au jour le plus favorable, de le parer d'une bordure qui annonce un ouvrage distingué & précieux. Il sait le vernir de manière à lui donner un éclat qui séduit même en éblouissant les yeux. Dans le nombre infini des artifices de la profession dont je parle, & dont tous les détails ne me sont pas connus, je ne dois pas oublier les facilités insidieuses que donnent ceux qui l'exercent, lorsqu'à l'aide d'un crédit onéreux, ils éludent la difficulté qu'auroit l'acheteur à s'acquitter avec lui. Alors le prix sur lequel il n'est plus trop facile de se débattre, n'a d'autre base d'évaluation que le desir de l'acheteur & la cupidité du marchand. Je dois mettre encore du nombre des moyens utiles au *Brocanteur*, les trocs dans lesquels il est naturel que le plus instruit & le plus exercé ait l'avantage.

Avec l'amour de la justice & de son prochain, ne seroit-on pas porté à desirer, lorsqu'on voit le goût des tableaux devenu jouissance de luxe, multiplier de plus en plus les *Brocanteurs* & leurs victimes, qu'il fut possible d'établir une commission d'Artistes-Vérificateurs, auxquels ceux qui seroient assez modestes pour convenir de leur peu de lumières, ceux qui sans secours sont obligés de s'instruire à trop grands frais, & qui quelquefois, semblables aux joueurs, se croient autorisés par leurs pertes à faire quelques dupes, après s'être lassés de l'être, pourroient avoir recours dans l'occasion?

Un souhait qu'on pourroit encore faire, seroit que quelque *Brocanteur*, bien instruit des mystères de sa profession, voulût bien donner au Public les détails de tous les moyens dont il auroit connoissance. Un ouvrage d'un Artiste esti-

mable * a développé les artifices qu'on employe dans l'Art de construire. Cet exemple méritoit d'être suivi; au reste on ne rendra la justice de penser, que tout ce que je dis du *Brocanteur* & de ses dupes, ne peut regarder ni la première classe des marchands, ni la première des Amateurs. Il a existé & il existe des hommes intégrés dans toutes les professions, & de véritables connoisseurs : les premiers exercent avec délicatesse leur profession, se refusent toute espèce d'artifice, & n'abusent pas de l'inexpérience & de l'aveuglement des desirs. Les seconds n'ont pas besoin de vérificateurs.

Le seul point sur lequel on pourroit leur demander des évaluations plus justes qu'elles ne sont ordinairement, mais difficiles à fixer, seroit, à l'égard des ouvrages de Peinture, relativement aux genres. On devroit souhaiter que la mode & quelques spéculations de marchands ne portassent pas à une valeur arbitraire & disproportionnée à leur valeur *artistique* ou *libérale*, des tableaux de genre, qui certainement ne demandent ni l'étendue des connoissances, ni l'élevation de génie qu'exigent les plus grands genres. Aujourd'hui, malheureusement pour les Arts, ce desir ne peut plus être accompli. Les ouvrages dont je parle étant regardés plutôt comme objets de vanité & de luxe, que comme productions du génie, doivent subir nécessairement le sort de tout ce dont le caprice & la mode régissent l'estime & la valeur.

Cet abus, bien plus dangereux pour les Arts qu'on ne le croit communément, a l'inconvénient de détruire les véritables bases qu'on devroit se former pour établir de justes jugemens, & par conséquent d'intervertir les principes tirés de la raison & de la connoissance des Arts.

BROSSE. On se sert, en peignant à l'huile, de *brosses* & de pinceaux; la *brosse* est une espèce de pinceau moins fin, plus grossier que ce qu'on appelle plus ordinairement pinceau. La *brosse* est formée de poils ou soies de cochon assez dures médiocrement flexibles, peu disposées à former la pointe en se réunissant à leur extrémité. Il faut un art ou une adresse particulière pour faire parfaitement les *brosses*, & surtout les pinceaux; c'est avec leur secours que le Peintre, après avoir pris les couleurs ou les teintes qui sont disposées sur sa palette, les applique sur la toile, pour les étendre ensuite, les mêler ou les unir les unes aux autres. Il paroît qu'on a commencé par faire des pinceaux, ou du moins que les Peintres s'en sont servis avant de faire usage des *brosses*, parce que ces Artistes ont dû être portés à opérer avec la couleur, comme avec le crayon bien aiguisé, ou la plume. Ils avoient besoin pour cela de pinceaux qui fissent la pointe: leurs grands ouvrages mêmes étoient peints ainsi. Cette

façon d'opérer contribuoit, avec plusieurs autres causes, à la manière sèche qu'on remarque dans leurs ouvrages. Leur trait étoit fin, la touche étoit maigre, & par-là son effet manquoit de la perfection que l'usage de la *brosse* a procurée à cet égard aux Artistes.

La *brosse* peut être de différentes dimensions. Il y en a de très-grosses, & elles sont destinées pour les grands ouvrages & pour *couvrir*, comme on dit, les fonds. Il y en a de petites pour les parties qui demandent de la netteté & de la précision; mais comme les *brosses*, de quelque dimension qu'elles soient, ne sont pas parfaitement la pointe, le trait qu'on détermine par leur moyen & la touche qu'on place, n'ont pas la maigreur que la perfection de l'Art exclut avec raison.

Cependant cet avantage de la *brosse*, plus favorable à l'effet, ce moyen plus prompt, cet outil qui peint *plus large & plus gras*, pour me servir du langage de l'Art, n'exclut pas absolument l'usage du pinceau, dont quelques Artistes encore savent corriger les inconvénients; mais ils le restraint à certains détails, qui demandent absolument une grande précision; ce qui a lieu surtout dans les tableaux d'une dimension moyenne ou petite, & dans ce qu'on appelle les *petits genres*, parce qu'ils permettent ou semblent même exiger une précision de trait indispensable.

Plusieurs observations se présenteroient à cette occasion. Je me bornerai à celle-ci : plus les genres qu'on nomme *précieux*, relativement à la manière dont ils sont peints, plus l'imitation servile enfin se multipliera, plus le Public reprendra le goût de petits détails, goût nuisible aux grands progrès & aux grands procédés de l'Art, plus aussi les Peintres reprendront l'usage des pinceaux en les substituant à la *brosse*; ce qui les éloignera de la manière grande & savante d'employer la couleur.

Tout genre a certainement son mérite, toute manière d'opérer a quelque avantage qui lui est propre; mais lorsque la théorie raisonnée est parvenue à préférer ce qu'elle regarde comme meilleur, à ce qui lui paroît l'être moins, on peut assurer qu'elle a fait un pas vers la perfection; si l'on rétrograde, on s'en éloigne.

Jeunes Artistes, qui aspirez à peindre d'une *grande manière*, accoutumez-vous à aiguiser le moins que vous le pourrez vos crayons en dessinant, & à vous servir le plus que vous le pourrez de la *brosse* en peignant. Les grands maîtres, en opérant ainsi, ont dessiné finement & peint aussi précieusement qu'il le faut, relativement aux différens ouvrages qui les ont immortalisés.

Vous blâmez les Peintres anciens qui, au renouvellement de l'Art opéroient autrement: prenez garde de retomber insensiblement dans les mêmes défauts. Trop malheureusement dans nos Arts, nous ne parcourons qu'un cercle plus ou

* De M. Camus de Meziere,

moins grand, & les derniers points de ce cercle se rejoignent aux premiers.

BROYER. *Broyer* les couleurs, ou les matières qu'on transforme en couleurs pour l'usage de la Peinture, c'est les écraser, les diviser, les réduire en poudre & les rendre absolument propres à l'Artiste, en les amalgamant, pour ainsi dire, avec une portion convenable d'huile.

On place les matières *concassées* sur une pierre très-dure & très-polie; on les écrase avec une *molette*: on promène cette *molette*, qu'on presse des deux mains, sur la pierre en tout sens, & l'on continue cette opération, non-seulement pendant assez longtems, pour que l'on puisse mêler l'huile aux matières pulvérisées, mais encore lorsque l'huile y est mêlée, pour les incorporer parfaitement ensemble.

La *molette*, dont il vaut mieux donner ici une idée que de remettre à en parler à l'article **MOLETTE**, est une espèce de gros tampon, plus large par le bas que par le haut, qui sert à le tenir. L'extrémité basse de ce tampon est plate & fort unie, & c'est en pressant la matière des couleurs entre cette surface très-lisse & celle également lisse de la *pierre à broyer*, qu'on parvient à réduire presque jusqu'à l'état de poudre *impalpable* les couleurs, & à les incorporer parfaitement à l'huile, de manière qu'une petite portion prise & pressée entre les doigts, ne fait sentir aucun grain qui arrête les doigts.

La *pierre à broyer* peut être de différentes matières, ainsi que la *molette*. Le porphyre, l'agate, le cristal peuvent servir à ces usages; mais nous entrerons dans ces détails dans le second Dictionnaire, où nous donnerons aussi des figures qui rendront les explications plus sensibles. Ce que je puis ajouter ici, pour donner quelque idée théorique à ce sujet, c'est que les couleurs destinées à exécuter des tableaux précieux, demandent à être parfaitement divisées & amalgamées avec l'huile la plus choisie. On doit aisément sentir que, plus l'Artiste s'engage à entrer dans les plus petits détails des tons, des demi-teintes, des passages, plus il paroît souhaiter que l'œil le plus clair-voyant juge de près son ouvrage, & plus il est intéressant pour son succès que nul obstacle physique ne s'oppose à son travail, & que nulle inégalité, nulle aspérité, nul corps étranger ne se fasse appercevoir dans sa couleur: c'est par cette raison que quelques Artistes, qui mettent un grand prix à ce genre de Peinture, préparent & broient eux-mêmes leurs couleurs; ils font un choix des portions les plus parfaites des matières qu'ils emploient; ils les brisent, les pulvérisent, les *broyent* avec une huile choisie, & cela dans un lieu propre & à l'abri de la poussière qui pourroit, par le mouvement le plus léger de l'air, y porter des atomes étrangers. Ces soins, qui paroissent minutieux,

ne sont point blâmables, parce qu'effectivement les couleurs extrêmement pures se conservent davantage, s'emploient avec plus de facilité & sont susceptibles de plus d'éclat.

Dans les grands ouvrages, ces mêmes soins seroient difficiles & peut-être impossibles à employer; mais ils ne sont point aussi nécessaires, parce que ces ouvrages se voyent de plus loin. Cependant j'observerai encore que ces raisons servent trop souvent de prétexte à une négligence nuisible aux Artistes qui se la permettent, & blâmable dans plusieurs marchands qui préparent les couleurs avec trop de négligence, sans mettre assez de choix dans les matières, & en y en introduisant d'hétérogènes. L'Artiste y perd une facilité d'opérer nécessaire; ses teintes sont plus sujettes à se salir; enfin, ses ouvrages moins physiquement purs, conservent moins l'accord qu'on leur donne & se détruisent plus vite.

BRUN. On dit quelquefois, à l'occasion d'un tableau, dont le ton général est sombre, & les touches ou les ombres trop *foncées*: il faudroit adoucir les *bruns* de ce tableau. Voilà, à ce qu'il me semble, à-peu-près la seule application théorique de ce mot qui, d'ailleurs, est simplement un nom, par lequel on désigne quelques tons de couleurs, quelques teintes, quelques nuances. Car il n'y a parmi les couleurs fondamentales de la palette du Peintre, qu'une seule couleur dans la désignation de laquelle, entre le mot *brun*, qui est le *brun rouge*. On trouvera des détails sur cette couleur dans le second Dictionnaire.

BRUNI & BRUNISSOIR. Ce que j'ai dit à l'occasion du *Berceau*, donne quelques notions qui se réunissent ici à l'explication succincte que demandent les deux termes de cet Article. Ces deux termes ont rapport à la gravure.

Le *Brunissoir* est un outil d'acier; sa forme & les détails techniques qui lui sont propres se trouveront dans le second Dictionnaire au même mot **BRUNISSOIR**, & la figure de l'outil qui porte ce nom sera gravée & représentée exactement dans les planches, aux renvois indiqués.

Le *Brunissoir* s'emploie en le frottant à plat sur la planche de cuivre qu'on veut *brunir* ou polir. On frotte plus ou moins fortement l'outil sur la planche par le bout qui est très-uni, très-lisse, & par cette opération, répétée avec patience, on parvient à détruire les aspérités & les enfoncemens, les traits qui se trouvent altérer la perfection de son *poli*. C'est à-peu-près, par rapport à la gravure, ce qu'on pratique lorsque pour rendre un dessin qu'on exécute plus parfait, on efface avec la mie de pain, & mieux encore avec la gomme élastique, ce qui n'est pas assez net, assez précis, ou qu'on affoiblit des ombres trop fortes.

L'opération qu'on exécute avec le *Brunissoir* s'appelle *Brunir*.

B U

BURIN, BURINER. Le *burin* est un outil d'acier, taillé & aiguilé de manière à couper le bois, l'or, l'argent, le cuivre & les métaux même les plus durs; il est employé dans la Gravure & il y est principalement destiné à opérer sur le cuivre rouge, qu'un long usage fait regarder comme le métal le plus propre à l'Art de graver.

On trouvera des détails relatifs au *burin* & la représentation des différentes figures qu'on lui donne, relativement aux effets qu'on en attend, dans le second Dictionnaire & dans les planches qui y ont rapport.

Buriner, c'est se servir du *burin*.

Ce que je puis ajouter de théorique à cette première notion, c'est que la *Gravure au burin* est incontestablement celle qui atteint le plus la perfection dont l'Art de la Gravure est susceptible. Cette manière de graver a été portée au plus haut point de perfection par les Edelinks, les Devets & d'autres Artistes que j'aurai occasion de citer avec plus de détail.

L'Art de graver au *burin* a dégénéré dans ce siècle, où l'on s'occupe cependant plus généralement des Arts qu'on ne faisoit avant, & qui est si abondant en productions de la Gravure, qu'on a peine à concevoir comment le papier, les presses & les acheteurs peuvent y suffire. Au reste, c'est cette abondance d'ouvrages qui appauvrit l'Art. *Inopem me copia fecit*, est une sorte de devise qui ne convient que trop de nos jours à la Gravure. Sans entrer dans des détails à ce sujet, sur lesquels je m'étendrai au mot **GRAVURE**, je dirai seulement que cet Art étant devenu d'un usage infirmement plus habitué & plus général, soit pour l'utilité, soit pour l'agrément, il en est résulté qu'un bien plus grand nombre d'Artistes s'en sont occupés; mais par cette raison, la concurrence a engagé ces Artistes à chercher avec une sorte d'émulation mercantile, les moyens d'abréger le travail, d'épargner sur le temps & de gagner davantage. On a eu recours plus que jamais à l'eau-forte, à des outils, à des préparations qui demandoient moins de tems, d'études & de soins que le *burin*; enfin le plus grand nombre d'Artistes de ce genre a regardé, que la perfection de la Gravure seroit d'en rendre les opérations aussi expéditives, s'il étoit possible, que les manières de dessiner les plus promptes. De-là les gravures imitant le lavis, imitant le crayon, en manière noire, les gravures colorées par le moyen desquelles on a voulu exécuter & multiplier sous la presse des tableaux, ce qui est absolument impossible, c'est-à-dire, ce qui ne peut jamais approcher que de très-loin de la Pein-

ture. Chacun de ces moyens d'opérer en Gravure a cependant ses avantages particuliers & des usages auxquels ils sont propres; aussi je suis bien éloigné de les bâmer en eux-mêmes; mais la cupidité qui en a multiplié bien ou mal-à-propos l'emploi, pour suppléer seulement à ce qui demanderoit plus de tems, plus d'études & de soins, est ce qui a, non-seulement nui au perfectionnement de la Gravure au *burin*, mais qui l'a fait presque absolument négiger au détriment de l'Art & à la honte du goût. Il y a donc, & je le dirai avec plus de détails ailleurs, il y a donc dans les Arts & dans les subdivisions des Arts, des manières d'opérer propres à certains usages, qui, perfectionnées pour ces usages, peuvent & doivent être ennimées; mais si ces manières d'opérer sont employées aux genres & aux objets auxquels elles ne sont point propres, non-seulement elles sont mauvaises, mais encore elles deviennent très-préjudiciables aux Arts & au goût.

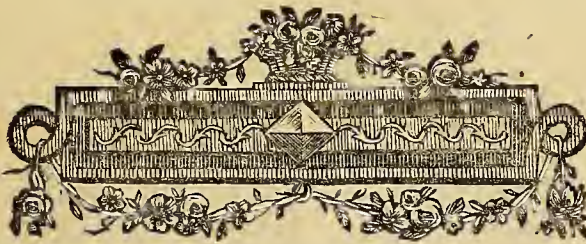
La plus grande partie des personnes qui ne sont point assez initiées dans la pratique & dans la théorie du Dessin, de la Peinture & de la Gravure, ignorent qu'elles sont les différentes manières de graver, & ne peuvent sentir la vérité des notions générales que je viens d'exposer. Il seroit difficile, à moins qu'on ne s'étendit beaucoup, de leur faire comprendre clairement la supériorité de la manière de graver au *burin*; & ce n'est pas ici la place de ces explications qui se trouveront au mot **GRAVURE** & autres. Ainsi je me contenterai de ces premières idées, que comprendront certainement les Artistes & ceux qui sont instruits, soit par l'observation, soit par le raisonnement, soit enfin pour avoir suivi les Artistes qui s'occupent de la Gravure dans leurs différentes opérations.

BUSTE. *Buste*, est un terme plus généralement adapté à la Sculpture qu'à la Peinture. Cependant il entre aussi dans son langage, par exemple, à l'occasion du portrait. Ce genre de Peinture produit en effet beaucoup plus de *bustes* que de figures entières.

On appelle *buste*, la représentation des parties supérieures du corps humain, c'est-à-dire, la tête, les épaules, une partie de la poitrine, & enfin les représentations de la figure humaine qui ne passent pas la ceinture. Il résulte de cet usage plus général de peindre le portrait en *buste*, que la plupart des Peintres de ce genre se trouvent embarrassés, lorsqu'il s'agit de représenter la figure entière. Il arrive même, parce que l'intérêt pécuniaire du plus grand nombre est de borner le portrait qu'on desire à la partie la plus intéressante, qui est la tête, que les Peintres de portrait, peu habitués à étudier la nature par de Académies, se trouvent même embarrassés à dessiner & à disposer les bras & les mains. Il est donc nécessaire, on ne peut trop le répéter, aux Peintres de por-

trait, de dessiner le nud & la composition, au moins relativement à une seule figure; premièrement, parce que cette étude leur donne plus de facilité & plus de sûreté pour dessiner & mettre parfaitement ensemble la tête, les emmenchemens du col, la place & les proportions des épaules; mais encore que dans les circonstances où ils peuvent & où ils desirer tous de se trouver, de peindre le portrait, comme on dit, en grand & d'une manière qui se rapproche de *l'histoire*, ils ne se trouvent pas trop détournés; trop occupés & trop contrariés par le défaut d'habitude & la quantité d'études qu'ils se trouvent obligés alors de faire & qu'ils font avec peine. La représentation de la figure réduite au *buste*, a plusieurs difficultés par elle-même, qui deviennent moindres, lorsque l'Artiste a étendu son talent jusqu'à dessiner & composer correctement & facilement le nud de la figure entière. Premièrement, la tête, paroît presque toujours trop forte dans les portraits bornés aux épaules, parce que les yeux, accoutumés à comparer la tête d'un homme à tout le reste de son corps, ne le compare alors qu'à une très-petite partie. Il faut donc quelquefois, surtout si l'original se trouve mal proportionné & si la grosseur des épaules & du *buste* est plus forte qu'elle ne devroit l'être, se permettre quelques libertés qu'on ne prend avec avantage

qu'autant qu'on a l'habitude des proportions générales & de celles qui sont regardées comme plus parfaites. D'ailleurs, le mouvement qu'on cherche à donner à une tête, pour la rendre plus pittoresque, plus piquante, plus agréable, plus conforme au caractère de celui qu'on peint, ce mouvement, dis-je, ne peut être saisi avec justesse, avec grace, de manière à faire imaginer celui de toute la figure, qu'autant que l'Artiste se représente bien en effet la figure entière, participant à ce mouvement, ou l'occasionnant. Or cette représentation idéale ne se peint avec justesse à l'imagination du Peintre, qu'autant qu'il est en état, s'il veut s'en assurer davantage, de la réaliser par un dessin de la figure entière. Ce n'est pas tout : les draperies, les habillemens, les parures demandent, pour être employées de manière à ne point nuire à l'ensemble du *buste* même, que l'Artiste dessine correctement le nud qui est dessous. Si l'Artiste a la liberté d'étendre sa composition aux bras & aux mains, la nécessité de dessiner la figure, est bien plus démontrée; & la plupart des portraits, même en *buste*, ne prouvent que trop que les Artistes n'ont pas acquis cette science du dessin, qui est la base de tous les genres de la Peinture. Je ne dirai rien de la composition de la figure entière, parce que je sortirois de mon sujet.



C

CABINET, CABINETS DE TABLEAUX.

Un *Cabinet de tableaux* signifie une collection d'ouvrages de Peinture ; & l'on se sert de cette dénomination, quand même la collection remplit un palais. Certainement lorsque cette expression s'est établie, la prétention & le faste n'existoient pas à cet égard autant qu'ils existent aujourd'hui. Je me transporte aux tems peu éloignés, où les Arts ont commencé à fleurir, & je me représente un homme, ami des Arts & lié avec les plus habiles Artistes de son tems qui, sur son superflu ou son économie, à l'aide de ses connoissances & de ses soins, parvenoit à réunir un certain nombre de tableaux de maîtres recommandables. Cet homme ne disoit point : je possède une *collection superbe*. Il disoit simplement : *j'ai un cabinet qui renferme quelques bons tableaux*. On imita cet homme ; car l'imitation de quelqu'espèce qu'elle soit, est naturelle à l'homme & habituelle parmi nous. Bientôt on pût citer plusieurs collections ou *cabinets de tableaux*, & la distinction qu'on accorda à ceux qui en étoient possesseurs, en augmenta bientôt le nombre. Ce qui est assez singulier, c'est qu'à mesure que les faiseurs de collections ont rempli des appartemens vastes d'un nombre considérable d'ouvrages de Peinture, la vanité ait daigné conserver encore la manière de s'exprimer, qu'employa d'abord la modestie.

La plus ample collection s'appelle donc encore *cabinet*, & cette dénomination est en usage pour un grand nombre d'objets curieux & scientifiques. On dit un *cabinet* de livres, mais plus ordinairement une *bibliothèque*. On qualifie de *cabinets* les collections d'objets qui ont rapport aux médailles, aux dessins, aux estampes, aux sciences, à l'histoire naturelle ; & pour suivre l'histoire de cette dénomination qui s'est étendue & a jeté des branches assez remarquables, les Joueurs de gobelets & les Charlatans, que l'intérêt & une sorte de vanité, qu'ils n'avoient pas autrefois, portent à se rapprocher des Sciences & des Arts, appellent *cabinets de Physique & laboratoires* les endroits où ils attirent le Public, & où ils tirent partie de la curiosité par l'adresse & le prestige. Cette dénomination est un nouveau moyen du Charlatanisme, & ce moyen une sorte de familiarité qui rapproche trop les Sciences, ainsi que les Beaux-Arts, des artifices qui n'ont pour but que le vil intérêt. Au reste, le rapprochement des charlataneries & des sciences naît de ce que ces dernières étant exercées plus généralement qu'elles ne l'étoient, excitent davantage à en tirer parti, & à chercher, surtout dans les nouvelles découvertes, des moyens d'opérer quel-

C

ques effets extraordinaires, dont les Charlatans adroits & d'une classe moins obscure qu'ils n'étoient, savent tirer avantage. Les savans dédaignent les inconvéniens qui résultent des approximations ou plutôt des mésalliances dont je viens de parler ; & ces inconvéniens passagers ne peuvent en effet être bien dangereux, à moins que les administrateurs & les hommes puissans ne se permettent trop de les favoriser.

Les hommes d'Etat, plus instruits des affaires importantes d'administration, que des Sciences & des Arts, sont disposés à être trompés, même en raison de leur zèle pour le bien public ; & l'on peut penser qu'ils sont à cet égard comme les parens affectionnés, toujours prêts, lorsque leurs enfans sont malades, à croire vrais les miracles dont se vantent les gens qui en font le moins. Pour revenir aux *cabinets* de tableaux & à ceux qui en tirent vanité, leur relation avec le charlatanisme consiste, en ce que d'une part l'on trouve dans plus d'une collection moderne des tableaux apprêtés, repeints, déguisés, parés pour les faire croire meilleurs qu'ils ne sont ; & d'autre part, de ce que les possesseurs, dans leurs éloges exagérés, parlent trop souvent le langage dont nous rions, lorsque par hazard nous l'entendons dans les places publiques.

L'influence qu'a le charlatanisme des *cabinets* sur le goût national n'est pas difficile à apercevoir. Premièrement, ces collections, composées sans connoissance & par prétention, sont peu utiles aux Artistes consommés, & elles trompent ceux qui manquent de lumières. Les collections de cette espèce ne sont donc bien réellement favorables qu'à l'intérêt des marchands qui y font passer successivement un grand nombre de tableaux dont ils tirent parti, & à la vanité des possesseurs, qui sont portés à rendre leurs collections d'autant plus riches en nombre, qu'ils le sont moins eux-mêmes en connoissances.

Si les *cabinets* étoient formés comme ils devroient l'être, ils réuniroient, par rapport aux Arts & au goût, les avantages infiniment précieux dont quelques-uns jouissent à juste titre ; car rien n'est plus capable de donner des idées des genres, des manières, du mérite des différens maîtres, & par conséquent de l'Art en lui-même, que de pouvoir, sans sortir du même lieu, comparer un grand nombre de chefs-d'œuvres ; d'ailleurs rien de plus avantageux pour la conservation de ces chefs-d'œuvres, que les soins auxquels ceux à qui ils appartiennent s'engagent par vanité même avec le Public, qui, venant juger lui-même de ces soins, fait l'éloge des possesseurs les plus attentifs à les remplir.

Les

Les *cabinets* de tableaux, tels que je les suppose, ceux dans lesquels on n'admet point d'ouvrages incertains, altérés, déguisés & que les possesseurs ouvrent non-seulement aux Artistes, mais à tous ceux qui veulent réellement s'instruire, sans acception d'état, les collections enfin, où l'on assemble & l'on rapproche avec une sorte de méthode les beaux ouvrages, devaient donc, pour les Arts & pour la nation, des écoles, dans lesquelles les amateurs peuvent prendre des notions, les Artistes faire des observations utiles, & le Public recevoir quelques premières idées justes. Les possesseurs des *cabinets* formés sur ces principes, ont certainement droit à la reconnaissance publique & à l'intérêt particulier de tous ceux qui s'occupent des talens. C'est aussi, lorsque les collections sont telles que je les suppose, qu'elles subsistent & passent de génération en génération, tandis que les collections nombreuses & imparfaites deviennent en peu de tems à charge même à ceux qui les font, soit par le prix qu'ils sont insensiblement obligés d'y mettre & les tromperies qu'ils éprouvent, soit par l'embarras que le nombre seul leur donne. Aussi les possesseurs, privés de l'espérance que leurs héritiers puissent se charger d'un mobilier considérable, dont la valeur est douteuse, s'en dégoûtent & s'en défont souvent, comme en se débarrasse d'une société mêlée qui s'est augmentée au point de devenir insupportable, même à celui qui l'a rassemblée sans choix. Que les vrais Amateurs, ceux qui veulent s'instruire en jouissant, & donner lieu aux autres de jouir en s'instruisant, se rapprochent donc le plus qu'il est possible, en formant leurs collections, des premiers *cabinets*; qu'ils donnent au choix ce qu'ils sacrifient trop souvent au nombre; mais pour cela il faudroit, qu'oubliant les prétentions inspirées par le luxe, par des imitations & des insinuations pernicieuses, ils eussent plus de confiance dans les Artistes éclairés, que dans ceux que l'intérêt pécuniaire excite à tirer sans cesse parti de la crédulité, de l'ardeur de posséder & du défaut de connoissances.

CALQUER et **CALQUE**. L'opération qu'on désigne par le mot *calquer*, est celle par laquelle on fait passer, en quelque façon, mécaniquement le trait d'une figure ou de quelque partie d'un dessin ou d'un tableau, sur un papier, sur un vélin, sur une toile, &c. Cette opération se fait par plusieurs moyens; & quoique naturellement ce détail appartienne à la seconde Partie de ce Dictionnaire, où il en sera encore question, je ne me refuserai pas à en dire ici quelque chose, parce que la facilité mécanique que présente l'opération de *calquer*, est assez souvent mise en usage par les personnes qui, n'ayant point de connoissances réelles & manquant de la facilité de dessiner, croient suppléer à ce talent

indispensable dans tous les Arts du dessin, sans se donner la peine de l'acquérir.

La manière la plus commune de calquer un dessin, (& je me borne à ce détail;) est de frotter le revers du papier sur lequel il est fait, de sanguine en poudre, ou de mine de plomb. Lorsque ce revers est rougi, ou noirci également par-tout; lorsqu'on l'a essuyé légèrement pour ôter le superflu de la sanguine ou de la mine de plomb, on assujettit, avec de la cire ou des épingles, le dessin sur une feuille de papier, de manière que le côté empreint de crayon rouge ou noir soit appliqué sur le papier blanc; ensuite, avec une pointe de métal, qui doit ne pas être coupante, on passe, en appuyant autant qu'il est nécessaire, sur le trait qu'on veut *calquer*. Alors l'empreinte du crayon, dont est couvert le revers du dessin, se trouvant pressée dans le passage de la pointe sur le papier blanc, y laisse une trace, ou ce qu'on appelle un *calque*; & ce trait *calqué* est plus ou moins exact, plus ou moins spirituel, enfin plus ou moins utile en raison de ce que celui qui *calque* a de connoissance & même d'habitude acquise de l'Art du Dessin.

Les dernières lignes de cette explication, que j'ai rendue la plus claire qu'il m'a été possible, m'ont conduit naturellement aux notions que je destine ici à ceux qui ne sont pas bien initiés dans les Arts, & qui par conséquent ont de fausses ou incomplètes idées sur ce qui a rapport à leurs diverses pratiques. En effet, combien de jeunes gens, d'hommes du monde, de personnes même qui ont le but de s'occuper des Arts, sont disposés à penser qu'en *calquant*, aussi exactement qu'ils le peuvent, un contour, un trait; ce contour ou ce trait se trouvera semblable à celui qu'ils veulent reproduire, & qu'ils n'auront plus qu'à imiter les ombres pour avoir doublé l'original qu'ils cherchent à copier?

Cependant on doit, pour les détromper & les instruire, leur dire ici avec franchise, que ce trait mécanique qu'ils obtiennent par une opération dont la justesse leur paroît démontrée, n'a & ne peut avoir de mérite qu'en proportion du talent que possède celui qui le forme; de manière que si celui qui *calque* n'a nulle idée & nulle habitude de dessiner, son *calque* attestera son incapacité, & lui sera d'autant moins utile, que cette incapacité de dessiner le trait annonce celle qu'il doit avoir de répartir les ombres & les lumières, & de les indiquer en formant avec le crayon des hachures convenables & tracées dans l'ordre qu'il est nécessaire de suivre. Il faut donc que le copiste qui *calque*, soit capable d'imiter sans *calquer* le dessin qu'il veut copier, au moins jusqu'à un certain point d'exactitude. Il faut par conséquent qu'il soit en état de sentir les formes relatives aux contours, les raisons qui ont fait placer & prononcer les touches, qui ont fait adoucir légèrement & suspendre, pour ainsi dire, le trait

dans certaines parties ; il faut, dis-je, qu'en *calquant* il sente tout cela & qu'il s'en rende plus ou moins compte, pour que le *calque* ait quelque mérite & remplisse l'intention qui le fait entreprendre. Un homme qui *calque* sans savoir dessiner, est assez semblable à celui qui copieroit ou leroit un ouvrage écrit dans une langue étrangère pour lui, & qui, ne connoissant & n'employant aucune inflexion, aucun accent, aucune ponctuation, imiteroit mal des signes inconnus pour lui, ou ne prononceroit que des sons *insignifiants*.

Il résulte de-là que l'opération de *calquer* n'est bonne à rien à celui qui ne fait rien, & souvent est assez peu nécessaire à celui qui fait.

On demandera, pourquoi donc le *calque* est en usage dans les Arts. La question est juste & elle exige encore quelques notions convenables à ce Dictionnaire.

Il se rencontre un assez grand nombre de circonstances dans lesquelles ceux qui pratiquent la Peinture & les branches des Arts qui en dérivent, ont un grand intérêt à épargner ou à ménager des instans précieux ; & il en est où il est important pour eux de parvenir promptement à une exactitude d'imitation, que j'appellerai géométrique ou précise autant qu'il est possible. La Gravure en offre les plus fréquens exemples. On ne peut rien tracer avec le crayon sur la planche vernie, surtout lorsqu'il s'agit d'y transmettre le trait juste & exact d'un dessin ou d'un tableau, parce que le vernis dont on se sert le plus communément est mol, & qu'il s'enlève trop facilement de la superficie du cuivre qu'il couvre. Il faut donc avoir recours au *calque*. D'ailleurs le Graveur qui est supposé, (quoique la supposition ne soit pas assez communément juste (le Graveur, dis-je, qui est supposé savoir dessiner, parvient plus promptement & plus exactement à copier sur son cuivre le trait de l'ouvrage qu'il doit graver, en *calquant* avec intelligence & fidélité ce trait de la manière que j'ai indiquée. Cette manière est cependant susceptible d'un assez grand nombre de modifications, dont je donnerai le détail dans le second Dictionnaire, à l'Article relatif à celui-ci ; mais je mettrai dans ce moment sur la voie ceux qui n'ont besoin que de notions générales. Une opération presque aussi utile que celle dont je viens de donner l'idée, & qui y a assez de rapport, est celle de copier mécaniquement, dans des proportions différentes, le trait qu'on veut imiter. Il est moins ordinaire que l'on ait besoin de copier dans une plus grande dimension, que l'original dont on s'occupe, soit pour la Gravure, soit pour la Peinture, soit pour imiter en général, qu'il ne l'est, d'avoir à réduire un original dans une dimension plus petite ; aussi les moyens mécaniques inventés pour ces sortes d'opérations sont-ils généralement connus sous la

désignation de *moyens de réduire : compas de réduction, &c.* On emploie, en effet, pour ces opérations des compas qui sont appropriés à cet usage, ou des quarrés que l'on trace légèrement sur un dessin, & dont on trace un même nombre dans une dimension différente sur le papier ou sur le cuivre. Cette préparation mécanique donne la facilité & la sûreté de réduire exactement ou de copier un dessin ou un tableau dans une grandeur proportionnelle relative à l'original ; mais ainsi que dans l'opération de *calquer*, & plus même que dans cette opération, il est nécessaire que celui qui réduit, ait le talent de dessiner, & l'aptitude à se rendre compte de ce qu'il fait ; de manière qu'en employant plus de temps, il put en venir à bout, même sans le secours des moyens mécaniques dont je viens de parler. Ainsi, dans les Arts du Dessin, les secours que l'industrie a imaginés pour simplifier, pour favoriser, pour abrégé & pour assurer les opérations, n'ont des avantages réellement utiles que pour ceux qui sont instruits, & qui, à la rigueur, pourroient s'en passer. Il seroit fort avantageux que les hommes, dont les connoissances sont si souvent moindres que leurs prétentions, fussent convaincus de cette vérité pour leur avantage, plusieurs renonceroient peut-être aux petites supercheries sur lesquelles ils établissent de petites réputations, & à l'aide desquelles ils font souvent parade de talens qu'ils n'ont réellement pas.

CAMAYEU. Le *Camayeu* est, dans sa définition la plus simple, une imitation faite par le moyen d'une seule couleur, variée par le seul effet du clair-obscur, c'est-à-dire, plus claire ou plus ombrée. On a compris sous cette dénomination, des peintures de deux & de trois couleurs, mais dans lesquelles on n'a pas pour but d'imiter la couleur naturelle des objets.

On dit un *camayeu* bleu, verd, rouge, &c. ; des peintures en *camayeu*. Voilà à-peu-près les phrases dans lesquelles on emploie le plus ordinairement ce mot. On peut y ajouter une manière de critiquer & de désapprouver un tableau qui consiste à dire d'un tableau trop égal de couleur, ce tableau n'est qu'un *camayeu*.

Les Dessins faits à la *sanguine*, à la *pierre noire*, à la *mine de plomb*, aux *différens crayons*, au *bistre*, à l'*encre* ; la plupart des gravures, des tentilles, des papiers teints, des étoffes travaillées ou brodées, peuvent, à certains égards, être compris dans ce qu'on appelle *camayeu*.

Une grande partie des toiles peintes, les damas mêmes, &c. offrent des *camayeux*, & représentent plus ou moins bien, par nuances d'une, de deux ou de trois couleurs, les divers objets dont ils sont ornés.

Le mauvais goût qui, non content d'altérer les formes & les effets, nuit encore aux Arts en

les déplaçant, je veux dire, en les employant à ce qui ne doit pas leur convenir, à inspirer pendant un tems, qui n'est pas encore fort éloigné, une préférence pour les *camayeux*, fort contraire aux progrès de la Peinture. Les hommes desœuvrés, ignorans, puissans ou riches, étoient en cela les ministres accrédités & favoris du mauvais goût, comme ils ont été dans tous les tems. L'usage des *camayeux* devint, dans celui dont je parle, tellement à la mode, qu'on les substituoit presque en tous lieux à la véritable Peinture. Cette fantaisie épidémique devoit enfanter une multitude d'ouvrages tendans à la barbarie; & cela arriva. Les palais, les maisons, les temples même se peuplèrent d'enfans, d'hommes verts, bleus, rouges, c'est-à-dire, de monstres, la plupart absurdes & fort ridicules. Ces ouvrages, dignes des siècles d'ignorance, offroient des ornemens peu dispendieux. Ils furent adoptés avec empressement par l'effet d'une sorte de luxe parcimonieux, très-commun parmi nous; des ouvrages de cette nature ne pouvoient avoir d'attrait pour les véritables Peintres. Les *camayeux* devinrent conséquemment la ressource des plus foibles talens. Le plus grand nombre de ceux qui se complaisoient, en ornant leur demeure, à y prodiguer avec une somptuosité mesquine ces mauvais ouvrages, ne trouvoient pas une grande différence entre ceux qui étoient exécutés par des Artistes médiocres, & ceux que des hommes de talent ne dédaignoient pas de faire quelquefois par condescendance ou par fantaisie. Il résulta de là une source d'idées absurdes qui dégradèrent l'Art; il en résulta aussi, pour les jeunes Artistes, des occasions de petits profits, trop aisés à acquérir, pour n'être pas saisis, & des ouvrages d'un trop mauvais genre pour n'être pas nuisibles à leurs progrès. Comme les *camayeux* n'avoient aucune relation à la couleur de la nature, il étoit inutile de la consulter pour les peindre; en coloriant presque au hasard, avec quelques idées du clair-obscur, on se croyoit autorisé à altérer les formes, comme on altéroit la couleur. C'est par de semblables bisarreries que les Arts se corrompent; c'est ainsi qu'ils se dégradent absolument parmi nous, si l'inconstance nationale ne s'opposoit à la durée de ces absurdités.

Un principe fort important pour la conservation du bon goût dans les Lettres & dans les Arts, est de retenir chaque espèce de talent dans le district qui lui appartient & qui lui est convenable; ce doit être le soin d'une administration éclairée, & ce soin demande plus d'adresse qu'on ne pense; car il faut qu'elle soit persuadée que, quelque mérite que puisse avoir une production, où le talent se trouve déplacé, elle est toujours imparfaite, répréhensible au jugement de la raison, & nuisible au goût.

Au reste, il est certains *camayeux* nécessaires dans les embellissemens des théâtres, dans les

fêtes, les spectacles, les décorations; ils sont estimables lorsqu'il imitent avec art & avec intelligence des *stucs*, des bas-reliefs, des ornemens de bronze & de marbre, des camées. Et ce que j'ai dit en général des *camayeux* ne regarde point du tout ces genres autorisés, qui d'ailleurs sont des imitations, des représentations d'objets réels & non pas des matières & des substances idéales, des couleurs fantastiques absolument arbitraires.

Les *rehaussés d'or* entrent dans les *camayeux* dont je viens de parler, & peuvent être heureusement employés dans des plafonds.

Je ne conseillerai rien sur les *camayeux* que j'ai désignés pour en blâmer l'usage. Les Artistes, sans goût & sans principes arrêtés, suivent les caprices du Public ignorant qui les égarent lorsqu'ils ont la foiblesse de se laisser maîtriser; mais je dirai à ceux qui sont susceptibles d'être conseillés: ne vous permettez que bien rarement des emplois trop faciles de votre talent, ou des ouvrages que vous regardez comme des fantaisies & des abus de l'Art. Peignez la nature colorée, & songez encore que si vous adoptez avec trop de préférence certaines teintes, certains tons de couleur, vous approcherez dans votre coloris des *camayeux* dont j'ai parlé.

L'accord, par ce moyen, vous semble plus facile. Mais cette facilité vous conduit à perdre de vue la nature; & cette négligence, qui tourne en habitude, peut vous rendre un Peintre maniéré, ou s'opposer à ce que vous méritiez le titre de Coloriste. La nature, parfaitement harmonieuse, est en même-temps inépuisablement variée dans ses tons; & il ne vous est pas plus permis d'être harmonieux sans variété de tons, que d'être varié sans harmonie.

CAPITAL. Un ouvrage de Peinture est désigné par le mot *capital*, soit parce qu'il est d'une dimension considérable, soit parce qu'il contient à un degré éminent le mérite de l'Art & celui de l'Artiste.

On applique donc principalement le terme qui fait le sujet de cet Article, tantôt au Peintre, tantôt à l'Art de la Peinture; & l'objet le plus *capital* est celui qui réunit tous ces différens mérites.

On dit: *ce tableau est un tableau capital de tel maître.*

C'est dans ce dernier sens que le mot *capital* est surtout en usage parmi les curieux, les possesseurs de collections & les marchands. On dit encore d'un homme qui a rassemblé un grand nombre d'ouvrages de choix, qu'il a plus d'un tableau *capital*; qu'il possède un ouvrage *capital* de Rubens, de Wandeik, du Corrège, du Guide, de Girardoux, de Ténieres; mais on ne devroit employer cependant cette expression qu'à l'occasion des maîtres de chaque Ecole qui tiennent les premiers rangs.

Je ne dirai qu'un mot de l'abus que le *brocantage*, l'intérêt des marchands, & souvent la vanité des curieux font de ce terme distinctif. Le Brocanteur s'en sert souvent pour allumer le desir des curieux. La vanité de l'amateur s'enflamme lorsque le marchand emploie le mot *capital*, & son desir a moins pour objet de jouir d'un tableau excellent & de s'instruire en l'étudiant, que de posséder quelque chose que ne possèdent point les Amateurs avec qui il combat de prétentions. Certainement, un très-bon tableau d'un grand maître est préférable à un tableau de moindre mérite; mais cette assertion suppose que l'Amateur ait assez de lumières pour sentir réellement les beautés supérieures qui méritent à un tableau le nom de *capital*; malheureusement pour la plupart d'entr'eux, le tableau *capital* n'est que le plus cher, le plus grand, le plus chargé de figures, souvent le mieux verni, & enfin celui qui a tenu bien ou mal-à-propos sa place dans les cabinets les plus connus, dont les Catalogues sont pour certains ouvrages des titres qu'on peut contester comme un grand nombre de titres de noblesse. Un Amateur instruit, & surtout un Artiste, voit souvent dans un tableau qui n'a pas eu ces distinctions, quelquefois même dans un fragment du meilleur temps d'un maître, un ouvrage plus réellement *capital*.

Un ouvrage *capital* d'un maître est donc, pour parler avec justesse, celui que l'Artiste distingue à composé dans le genre auquel il a été le plus véritablement appelé par la nature, celui qu'il a fait dans l'instant de la force de son talent, celui qu'il a senti plus de plaisir à faire. Il est cependant juste d'ajouter à cela la conservation, sans laquelle on jouit très-imparfaitement de beautés qu'on ne fait qu'entrevoir.

Il est certain que ce sont des ouvrages pareils à celui que je viens de désigner, qu'on doit appeler *capitaux*; que ce sont ceux-là dont un Amateur attaché à la réputation de sa collection, a quelque droit de s'enorgueillir, & mieux que tout cela, ceux dans lesquels & l'Amateur & l'Artiste, peuvent s'instruire en jouissant.

CARACTÈRE. On distingue dans chaque objet visible des *caractères* généraux & des *caractères* particuliers.

Le *caractère* général d'un objet consiste (relativement au Peintre qui veut l'imiter) dans les formes extérieures les plus apparentes au premier coup d'œil.

Mais l'Artiste, qui ne s'attacheroit en peignant qu'à ces seuls *caractères*, ressembleroit à l'homme qui n'emploie en parlant que des termes génériques. Il se rapprocheroit encore de celui qui, sans aucune notion de l'art d'imiter, entreprend de tracer avec du charbon sur une muraille, des maisons, des chevaux, ou des figures humaines.

La plupart des jeunes Elèves, dans les premiers momens de leur noviciat, pourroient se reconnoître dans ces deux comparaisons que je viens de présenter; car n'ayant encore qu'une idée très-vague de l'imitation, ils ne peuvent avoir pour but que les *caractères* généraux de ce qu'ils veulent représenter.

Lorsque les Arts du Dessin, de la Sculpture & de la Peinture sont au berceau; c'est aux *caractères* les plus généraux que s'attachent ceux qui les exercent; & leurs chefs-d'œuvres consistent à faire distinguer, dans les représentations qu'ils entreprennent, un homme d'avec une femme, & un cheval d'avec un bœuf.

Lorsque les hommes qui imitent joignent à l'idée des *caractères* généraux celle des *caractères* particuliers, ils commencent à faire un pas vers les progrès de l'Art qu'ils exercent; & ce pas est aussi important que celui que font vers le progrès de l'intelligence les hommes que nous nommons sauvages, lorsqu'ils ajoutent à leur premier langage, composé du plus petit nombre de termes généraux possible, des termes particuliers pour distinguer les objets individuels.

Le Peintre prend donc une des routes principales de la perfection, dès qu'il conçoit le projet de distinguer les objets individuels par les formes particulières qu'il leur remarque en observant leurs dimensions, leurs proportions & leur couleur. On peut dire que l'Artiste tient alors en ses mains le fil qui doit le conduire successivement à toutes les particularités assignées, non-seulement aux différentes natures d'êtres, mais à chacun des différens êtres de chaque nature. Il sera peu-à-peu dirigé par ce fil, (si son intelligence lui en donne les moyens) jusqu'aux nuances les plus fines des *caractères*; car il aura bientôt reconnu qu'aucun objet, de quelque genre, de quelque classe qu'il soit, ne ressemble parfaitement à un autre du même genre & de la même classe.

Pour revenir un moment sur nos pas, avant d'entrer dans quelques détails, j'observerai que le *caractère* général de l'homme, d'après la première notion que j'ai donnée, consiste dans les formes des parties principales, dont l'apparence est plus sensible à la vue; tels sont la tête, le corps, les bras & les jambes; car on peut compter les yeux, le nez, la bouche & les doigts au nombre des premiers *caractères* particuliers. Aussi voyons-nous, que dans les plus anciens essais de l'art d'imiter, les Sculpteurs Égyptiens & les Artistes Étrusques, ne donnoient que l'idée de ces détails dans leurs ouvrages.

On peut dire que les *caractères* absolument généraux sont semblables dans tous les objets de même nature & de même genre; ainsi cette route de l'imitation ne conduit pas bien loin. Les *ca-*

raîtres particuliers sont au contraire, comme nous venons de le faire entrevoir, en aussi grand nombre que les individus, & ce nombre est encore augmenté, relativement au Peintre, par différentes causes attachées à la réunion des hommes & à leur état de civilisation, comme je le ferai remarquer.

D'après ces premières observations, essayons de tracer une espèce de dénombrement des différentes sortes de *caractères* particuliers.

Caractère des sexes & des âges.

Caractère des conformations principales que nous attribuons au hazard, & auxquelles certaines formes sont attachées.

Caractère national, qui semble dépendre du climat. Ces *caractères* sont à la fois généraux & particuliers dans les individus qui nous les offrent; mais chacun d'eux est encore susceptible, sans perdre ces *caractères*, de particularités que j'appelle individuelles.

Un arbre, un homme, est jeune ou vieux, sain ou débile; il est sujet aux effets des élémens qui modifient les formes & leur impriment des caractères sensibles. Toute substance reçoit des marques caractéristiques de ce qui a sur elle quelque influence. Les montagnes, les rochers sont sujets à des variétés de formes, & par conséquent de *caractère* qui désignent jusqu'aux espèces de matières dont ils sont composés, qui annoncent ou qu'ils n'ont pas souffert des atteintes du tems, des effets intérieurs, des accidens dont ils sont susceptibles, ou qu'ils ont essuyé des dérangemens dans les couches intérieures qui les forment, des destructions par les effets de l'air ou des eaux, de la chaleur ou du froid. Il en est de même de toutes les substances de quelques classes qu'elles soient. Les végétaux reçoivent des *caractères* qu'on peut appeler *annuels*, de l'effet des différentes saisons. Les animaux en reçoivent qu'on peut souvent appeler *momentanés*, des circonstances dans lesquels ils se trouvent. Les *caractères* particuliers des animaux libres ou asservis, domestiques ou sauvages, sont différens les uns des autres, & deviennent sensibles pour tout homme qui les observe; leurs *caractères* particuliers sont modifiés par leurs passions, par leurs habitudes; ils ont même, si l'on peut s'exprimer ainsi, leurs *caractères* de physionomie, & le Berger, que la solitude & l'oisiveté conduisent à examiner avec attention chaque individu de son troupeau, démêle dans un mouton une physionomie qui le lui fait caractériser de malin ou de débonnaire. Je laisse au lecteur à suppléer les détails infinis que comprennent déjà ces divisions indiquées aux Artistes, pour qui elles sont d'autant plus intéressantes, qu'ils aspirent davantage à la perfection de l'Art d'imiter; & je me contenterai d'indiquer encore quelques-unes de celles que produit l'état de so-

ciété & de civilisation. C'est de cet état, auquel les hommes sont destinés, que s'établissent, par rapport aux Artistes, les *caractères* que j'appellerai *historiques, fabuleux, religieux, mythologiques*; & enfin, tout *caractère* idéal qui, bien souvent né de l'imagination des hommes, parvient à être reçu comme convention par un grand nombre.

Le *caractère* particulier historique consiste dans certaines dimensions, proportions, formes & traits que l'histoire nous a transmis, en nous transmettant l'existence & les actions d'un grand nombre d'êtres qui ont existé. Ces *caractères* regardent particulièrement les hommes qui ont fait une sensation extraordinaire dans le siècle & dans le pays où ils ont vécu. Si ce sont (& malheureusement c'est le plus grand nombre) des conquérans, des guerriers, l'histoire se plaît à entrer dans les détails de leur conformation, & le *caractère* particulier de cet homme célèbre atteint les Artistes qui les représentent, à les peindre ou sculpter, tels à-peu-près qu'ils sont décrits, & pour l'ordinaire leurs formes, leurs dimensions, leurs traits expriment la force, la vigueur, l'énergie & l'habitude des travaux guerriers. Si ce sont des Législateurs, des Philosophes, des Savans, les formes & les dimensions sont plus vagues, mais les traits du visage tendent à rappeler la gravité, la méditation, toujours d'après un certain *caractère* particulier de formes & de traits, qui, décrits dans les ouvrages du tems, se trouvent quelquefois attestés par des médailles, des statues, des bustes, des bas-reliefs.

Ces *caractères* particuliers une fois établis ou convenus, deviennent une loi de costume pour les Artistes, & quand la difformité en seroit la base, comme dans les représentations de Socrate, dans celle qu'on attribue à Esôpe, il est indispensable à l'Artiste de s'y conformer.

Les *caractères* particuliers que j'ai nommés *fabuleux*, atteignent à-peu-près autant que ceux dont je viens de parler; car les *caractères* de Jupiter, d'Hercule, de Ganymède, d'Hébé, quoique *fabuleux*, ont acquis dans les Arts autant de droits que les *caractères* historiques les plus avérés. Les Poètes sont les historiens de ce genre de costume: les Artistes anciens, qui se sont conformés aux idées établies par les Poètes avant eux, ont soumis, sans le savoir, tous ceux qui doivent pratiquer les Arts, à regarder comme véritables les êtres imaginaires qu'ils ont représentés, & le Peintre ou le Sculpteur qui ne se rapprocheroit pas dans la représentation qu'il fait de ces personnages, du *caractère* particulier, qu'on leur a donnés, ne les désigneroit que d'une manière vague; ainsi tous les *caractères* particuliers *fabuleux* & *fantastiques*, tels que les furies, certains monstres, les sites infernaux, olympiens, le Tartare, l'Elisée ont un *caractère* particulier. Il faut que l'Artiste les dessine d'après

la nature idéale, dont les Poëtes & les Ecrivains ont été les créateurs.

Les objets religieux offrent aussi pour nous des *caractères* particuliers convenus & adoptés, dont le Peintre ne peut s'écarter entièrement. Les Anges ont leurs formes caractéristiques : les principaux objets de notre culte ont des physionomies & même des apparences générales sacrées dans les Arts. L'ancien & le nouveau Testament, qui ont fourni tant d'ouvrages, ont imposé aux Artistes la loi de se conformer généralement & successivement à ce qu'ils ont décrit du *caractère* identique d'un grand nombre d'êtres & d'objets de toute espèce, & comme je l'ai dit, jusqu'à la physionomie du Dieu invisible que nous adorons, que nous regardons comme incompréhensible, a, dans le costume pittoresque, un *caractère* particulier à-peu-près convenu.

L'on pourroit ajouter à cette énumération le *caractère* de la beauté idéale, dont j'ai parlé aux articles BEAU & BEAUTÉ, mais ce *caractère* consiste plutôt en une perfection extraordinaire donnée à différents *caractères* généraux & particuliers, que dans un *caractère* des formes, de dimension absolument individuelles, qui tiendrait à ce qu'on appelle *ressemblance*.

On ne peut donc regarder le mot *caractère* à cet égard, comme ayant absolument le même sens sous lequel je l'envisage dans cet article.

Quant à ce qu'on appelle *caractère* des passions, chacune d'elles en a également de généraux & de particuliers, ce que j'expliquerai, autant qu'il me sera possible, au mot PASSION. On doit concevoir d'avance que la colère, par exemple, a des *caractères* généraux qui la font reconnoître, & qui la distinguent des autres passions, qu'elle en a aussi de particuliers, d'individuels & de convenus, de sorte que le *caractère* de la colère d'Achille n'est pas celui de la colère de tel ou tel autre homme.

Je me restreindrai sur les détails, parce que ceux qui naissent du sujet de cet article, ainsi que de beaucoup d'autres, pourroient aisément faire la matière d'un ouvrage trop étendu pour les bornes que je dois me prescrire; mais je me permettrai d'adresser quelques mots encore aux jeunes Artistes sur cet objet important.

Jeunes Elèves, si vous voulez mettre de l'ordre dans vos idées artistiques, & par ce moyen vous avancer directement vers la perfection des imitations auxquelles vous vous consacrez, soyez certains que c'est de la finesse de vos observations sur toutes les espèces de *caractères* particuliers que naîtront la clarté de vos connoissances, & l'intérêt de vos ouvrages, mais cette finesse éclairée par le raisonnement, doit vous apprendre que dans le nombre des *caractères* particuliers, vous devez vous attacher essentiellement & avec choix à ceux qui ont une juste relation avec l'intention

& la destination de votre ouvrage. Peignez-vous un tableau qui doit représenter des êtres inanimés, votre succès à cet égard naîtra de la finesse avec laquelle vous les distinguerez aux yeux des spectateurs, par des *caractères* particuliers assez intéressans, pour les attacher, ou les engager à penser & à réfléchir; dans vos paysages, l'instinct du jour que vous choisirez, influera sur le *caractère* d'une partie de votre imitation, soit par la lumière, soit par des particularités fines qui entreront dans le *caractère* que vous donnerez aux objets qui en seront susceptibles. Le *caractère* particulier du climat, exprimé de manière à être distingué, vous acquerra la réputation d'un Artiste spirituel & instruit.

Si vous peignez un tems calme ou orageux, les *caractères* particuliers des substances susceptibles d'être modifiées par ces accidens de l'air en feront passer l'idée des yeux à l'esprit de ceux qui s'occuperont de vos ouvrages, & ces détails, s'ils sont heureux, tourneront à votre avantage.

Dans les tableaux plus intéressans encore par le sujet, tels que les tableaux, des faits, des actions, des passions, la finesse & la justesse de vos observations sur les *caractères* particuliers vous placeront dans les premières classes des Artistes justement célèbres.

Mais gardez-vous de tomber dans l'excès des détails, & dans le défaut d'un mauvais choix. Vous ressembleriez à certains Poëtes, qui, dans les tableaux descriptifs qu'ils tracent, croient être d'autant plus parfaits, qu'ils n'omettent pas la moindre circonstance minutieuse des *caractères* particuliers de chaque objet.

Autant il est important de ne pas perdre de vue les *caractères*, autant il vous est essentiel d'en faire un choix, & de ne les prodiguer que relativement à l'effet que vous voulez produire sur les objets principaux. Il n'est pas nécessaire que dans la représentation d'une scène intéressante qui se passe dans un lieu champêtre, vous particularisiez le *caractère* de chaque objet du site; quand on ne distingueroit pas, comme un Naturaliste pourroit le faire, l'espèce des arbres de vos fonds, l'espèce des plantes qui enrichissent le terrain, on ne vous en fera pas un crime; & si tout au contraire des soins trop minutieux à cet égard avoient l'effet de trop attacher les regards, & de les détourner des objets principaux, on vous reprocheroit la distraction que produiroit votre excès d'exactitude en détournant les yeux de l'objet principal.

Le *caractère* particulier dans la Peinture est donc soumis, comme vous le voyez, à des règles ou à des convenances qui n'ont point lieu dans la nature; vous pourriez vous étonner que je semble autoriser par-là une sorte de licence, ou d'imperfection; mais je serai aisément justifié dans votre esprit, lorsque vous connoîtrez par expérience que la représentation artistique a besoin de

secours, qu'exigent toat à la fois les bornes de l'Art, & la nécessité de suppléer par l'artifice à ce que l'Art ne peut faire. Lorsque dans la nature on considère une action, l'intérêt qu'elle occasionne détourne puissamment l'attention du spectateur, de tout autre objet que de celui qui le fixe. L'action & sur-tout le mouvement de ceux que l'action intéresse, arrête les yeux, & alors les caractères particuliers de tout ce qui n'est qu'accessoire, quoique toujours existant dans les objets de la nature, disparaissent pour ainsi dire, aux regards fixés sur des êtres animés. Si les objets accessoires présentent encore leur image, elle n'a plus, par la manière dont ils sont aperçus, que des caractères généraux, & c'est là ce qu'il faut exécuter dans le tableau, parce que, quelque perfection que vous mettiez dans la représentation de l'action que vous avez choisie comme objet principal, vos personnages étant malgré vous, physiquement muets & immobiles, ne pourroient assez fixer l'attention, pour qu'elle ne fût pas distraite, si vous ne preniez pas la licence de sacrifier les détails trop particulièrement caractéristiques des accessoires.

Ne vous appuyez cependant pas trop sur les raisons qui autorisent la sorte de licence dont je parle; ne pensez pas qu'on peut la porter jusqu'à représenter d'une manière absolument vague les objets accessoires, & qu'il n'importe point du tout qu'on puisse en reconnoître la nature. Vous devez leur donner au moins assez des caractères de leur genre & de leur classe, pour qu'on entrevoie dans certaines formes, dans certaines dimensions, dans certaines proportions ce que vous avez eu en idée de représenter. Car si par malheur, vous n'aviez rien pensé vous-même que d'absolument vague à cet égard; & par conséquent rien indiqué, on vous regarderoit, c'est-à-dire, votre ouvrage, comme on regarde un homme qui remue les lèvres & ne prononce aucun son, parce qu'il ne pense rien du tout. Représentez donc toujours un peu plus distinctement même que ne vous le suggère votre première intention, chacun des objets que vous y placez.

Mais je hasarderai de vous dire (en prenant le mot de cet article dans un autre sens) que si vous n'avez pas vous-même de caractère, vous aurez bien de la peine à en donner à vos ouvrages. Sans caractère, on ne fait jamais que vaguement ce qu'on pense, ce qu'on dit, ce qu'on veut faire & même ce qu'on fait.

On pourroit parer encore ici du caractère des sujets qu'on traite, du caractère du coloris, de celui du style; mais il est aisé d'apercevoir que ces emplois du terme dont il est question dans cet article, s'éloignent du sens sous lequel je l'ai envisagé, relativement à l'Art, & l'on peut penser qu'ils trouveront leur place à l'occasion

de termes qui leur conviendront plus directement

CARESSÉ. Un ouvrage *caressé* signifie un ouvrage remarquable par un beau fini.

Ici l'expression figurée a un rapport particulier avec le sens propre; car pour parvenir à ce précieux, à ce fini qu'on exprime par le mot *caressé*; il faut qu'en effet, le Peintre passe & repasse souvent, avec légèreté, avec délicatesse, avec une sorte de plaisir & de volupté même, si l'on peut s'exprimer ainsi, la brosse ou le pinceau sur les teintes qu'il doit fondre les unes dans les autres, sans les offenser, sans les altérer, & avec la circonspection, avec quelque chose des sensations, & de l'action même qu'éprouve quelqu'un qui caresse un objet aimé.

Caresser son ouvrage, a, par extension de signification & de figure, un sens relatif à l'amour-propre; car il donne à entendre une assésion trop grande pour l'ouvrage, auquel on se complait. S'il faut m'en tenir au sens le moins détourné, je dirai qu'un ouvrage de Peinture, lorsqu'il est *caressé*, peut avoir un grand mérite, relativement au faire. Il peut avoir aussi des défauts, qui naissent du trop grand désir de terminer.

Ces défauts sont la froideur & la mollesse.

Un tableau peut être *caressé*, jusques à perdre une grande partie de ce qu'on appelle l'esprit & le caractère. D'un autre côté, l'esprit & le caractère, trop prononcés, laissent à l'égard de certains ouvrages, désirer quelque chose de plus *caressé*. Le milieu juste en tout est difficile à fixer, dans la Peinture il est en quelque sorte inappréciable.

On peut dire de Salvator-Rose, que dans plusieurs de ses ouvrages il est trop peu *caressé*, qu'il est trop fier, trop heurté. Miéris, Vandervelf sont trop *caressés* dans leurs tableaux, plusieurs de leurs compositions empruntent de cette manière de terminer une froideur qui glace; ceux de Grimou tombent dans la mollesse.

Au reste; il est des ouvrages dans lesquels le mécanisme exclut absolument le *caressé*, & d'autres où il y entraîne l'Artiste. La fresque, ne donne pas au Peintre le tems de *caresser* son ouvrage; tandis que l'émail & la miniature invitent le Peintre à être précieux, en exigeant du tems, de la patience, & en lui offrant les moyens de *caresser* ses productions.

Il en est de même certains ouvrages qui demandent un grand soin, & d'autres qui en dispensent.

Les genres qui dispensent des soins qu'on désigne par le mot CARESSÉ, sont les plafonds vastes & élevés. Les tableaux destinés à être vus de loin, les décorations qui doivent être placées en plein-air, celles qui sont faites pour des spectacles de nuit, ou pour des fêtes dont l'appareil

doit être vu dans un grand espace, tous ces ouvrages souffrent & exigent même d'être *heurtés*.

Les tableaux de chevalet, ceux destinés à des appartemens intérieurs, les peintures qui décorent des lieux très-recherchés, très-ornés & de petite dimension, manqueraient d'un attrait qu'on y désire, s'ils n'étoient point *caressés*.

Les fleurs, les oiseaux, les objets précieux demandent que leurs imitations soient aussi *caressées* qu'ils semblent l'être eux-mêmes par les mains de la nature.

Il faut enfin que les beautés qu'elle paroît se plaire à *caresser* en les formant, & qu'elle destine à recevoir l'hommage de nos *caresses*, reçoivent aussi, dans l'imitation qu'en fait l'Artiste, celle du pinceau, car en nous donnant l'idée de la douceur, de la légèreté, de la délicatesse, avec lesquelles il a été promené sur les couleurs, pour les unir parfaitement, sans leur ôter leur fraîcheur & leur éclat, le Peintre nous rappelle la douceur & la délicatesse dont la nature les a doués.

Je dois observer que le *caressé* plaît généralement au plus grand nombre, & sur-tout à ceux qui n'ont point assez réfléchi sur la théorie & la pratique de l'Art, pour entrer dans les conventions auxquelles il est indispensablement soumis.

Mais ce penchant naturel tourne au désavantage de l'Art, parce que le *caressé* que le plus grand nombre exige de la Peinture, est une sorte de flatterie, par laquelle ceux qui manquent de connoissance, veulent être séduits.

CARICATURE. Ce mot est absolument du langage de l'Art, mais nous l'avons emprunté du terme Italien *caricatura*, dont on n'a changé que la terminaison. Nous nommons aussi *charge*, en langage de Peinture, ce que les Italiens nomment *caricatura*, & nous avons adopté le mot *caricature*, emprunté d'eux plus littéralement. On pourroit penser que le mot *charge* a un rapport figuré, avec une accumulation quelconque; & la charge pittoresque ou caricature en est une en effet de ridicules, sous lesquels on fait plier les formes, les proportions, les traits, qu'on veut soumettre à la dérision.

La *caricature* est donc dans la Peinture, ce que l'imitation burlesque, ironique & même satyrique, est dans la Poésie. Si l'on veut démêler quelques-unes des causes qui excitent les hommes à se complaire dans le burlesque & dans les *caricatures*, il faut observer que le sérieux & le gai, la pédanterie & l'ironie burlesques sont des formes générales de l'esprit, qui ont été adoptées & employées par les hommes de tous les tems & de tous les pays. Ces formes, si l'on y réfléchit, sont si utiles dans les sociétés humaines, qu'on peut les croire indispensables,

quoiqu'elles paroissent souvent peu importantes & qu'elles soient quelquefois nuisibles.

Le sérieux, porté jusqu'à la pédanterie, soutient l'ordre & les formes nécessaires aux hommes rassemblés, mais elle ne manque guère de passer la mesure qui la rend utile. Alors la gaieté, portée de son côté jusqu'à l'ironie en fait justice, & celle-ci à son tour est reprimée par l'ordre & les formes rectifiées & devenues à cette occasion, plus raisonnables.

Les *caricatures* empruntent donc de la gaieté de l'esprit le droit de présenter sensiblement par les moyens que donne la Peinture, les ridicules, & de rendre sur-tout risibles, l'excès de la gravité, les affectations dans le maintien, dans les traits, les singularités des ajustemens, & ce que les actions peuvent offrir de contraire aux convenances & aux bienséances.

Les *caricatures* développent, en exagérant les formes, les caractères différens des physionomies, & c'est d'après quelques-unes de ces exagérations que des Auteurs ou des Artistes, conduits par l'imagination, ont trouvé & fait appercevoir des ressemblances visuelles & frappantes entre divers animaux & certaines physionomies.

Aristote dit que les Arts, dans leurs imitations, sont les hommes, ou tels qu'ils sont, ou meilleurs qu'ils ne sont, ou enfin mauvais.

Le Peintre ou le Dessinateur de *caricatures* les fait plus mauvais; mais il peut, comme dans la Comédie, avoir un but moral, & alors il ne dit pas : Voilà comme vous êtes; mais, voilà comme vous affectez d'être. Telles sont les caricatures du célèbre Hogart, qui en exagérant les caractères, les usages & les mœurs de ses compatriotes, eut sans doute intention de les corriger.

La *caricature* est alors un miroir qui grossit les traits, & rend les formes plus sensibles. Mais, puisque j'ai comparé ce genre de *caricatures* à la Comédie, qui charge les défauts & les ridicules, pour qu'on les évite. Je dois dire aussi que cette ressemblance, ni l'exemple d'Aristophane ne justifient pas au moins parmi nous les *caricatures* personnelles & faites dans une intention particulièrement satyrique. Les siècles qui, à force d'être cultivés, parviennent enfin à une sorte de dégoût & d'ennui des occupations, & même des plaisirs, s'accrochent, si l'on peut parler ainsi, pour remédier à ce mal, aux exagérations de tout genre, fussent-elles même blâmables. C'est par cette raison qu'ils se rendent plus indulgens pour la satire personnelle, pour la Comédie qui désigne les individus, pour l'épigramme, pour les exagérations des sentimens, les accumulations d'événemens, & ils le seroient pour la *caricature* pittoresque la plus mal intentionnée & la plus injurieuse, si les sensations qu'elle peut procurer étoient d'une plus grande ressource, & à la portée de plus de monde.

J'ai déjà dit au mot *DECENCE*, que l'intention étoit le juge des Artistes dans tous les cas de conscience de leur Art. Je les renvoie encore à ce Tribunal pour le genre dont il s'agit, en leur recommandant, lorsqu'ils dessinent des *caricatures* sans mauvaise intention, & seulement par gaieté, ou de l'aveu même de ceux qui en font l'objet, de ridiculiser plutôt les formes que le caractère moral. Car un homme (je ne fais si je dois dire aussi une femme) souffrira plus aisément que la *caricature* exagère quelques défauts de la taille, par exemple, que de son esprit. Les *caricatures* qui se font à l'amiable, gardent ordinairement une juste mesure, & sont simplement risibles.

Les charges sont donc quelquefois des jeux de la Peinture; comme les grotesques, dans la composition desquels on les fait entrer. Elles peuvent prétendre, relativement aux Artistes, à une sorte de mérite, car lorsqu'elles sont tracées promptement & pour ainsi dire, par un trait spirituel, elles prouvent, indépendamment d'une grande facilité, une sagacité fine à saisir les caractères & les expressions. D'ailleurs, ne coûtant que quelques instans, elles ressemblent mieux à un jeu & donnent la preuve, en cas qu'on y démêle quelque malice, qu'au moins elle n'a pas été méditée.

Quelques maîtres qui ont donné des préceptes ou des conseils, exhortent les Peintres à porter toujours avec eux des tablettes ou de petits cahiers, & à tracer les caractères des physionomies, & les expressions qui les frappent. Il est naturel, dans ces sortes d'études passagères, & qui ne permettent qu'un instant, que l'Artiste charge plus ou moins, pour mieux graver dans son esprit ce qu'il a observé. Ces espèces de *caricatures* sont destinées à être en quelque sorte secrètes & au seul usage de l'Artiste qui les fait. Il en devroit être ainsi des observations que les hommes qui s'appliquent à étudier leurs semblables, font habituellement & écrivent quelquefois. c'est l'usage que les uns & les autres font de ces deux espèces de *caricatures*, ainsi que l'intention qu'on a eue en les faisant, qui les justifie ou les condamne.

Léonard de Vinci non-seulement a conseillé les études dont je parle, mais il les a pratiquées, & nous possédons des *caricatures* qui ont été gravées d'après ses dessins. Elles semblent, la plupart, avoir pour but de personnifier, pour ainsi dire, quelques-uns des caractères moraux les plus ordinaires aux hommes dans certains états. On verra dans quelques copies de ces gravures qui se trouveront dans le second Dictionnaire, quelques exemples des *caricatures* que j'ai dit avoir été faites pour rapprocher les traits humains de ceux de quelques animaux, & l'on y trouvera aussi des copies de quelques-unes des charges de Vinci, dans lesquelles on démêle les caractères, les pen-

chants & les nuances d'idées affectées à certains états; par exemple, la physionomie madrée, revêtue du froc d'un Moine, un homme à qui le menton, excessivement long, donne un air de bonté qui touche à la niaiserie; un autre, dont le menton, excessivement retroussé, le nez aigu, la bouche rentrée, & relevée par les coins, donnent le caractère comique & un rire sardonique habituel. On y voit des traits boudeurs, grondeurs, importants, caustiques; des têtes, telles que les modelent avec le tems la paresse du désœuvré, l'embonpoint du gourmand, la luxure du mondain, la vie végétative du Cénobite, l'insouciance de la richesse, la bonhomie de l'homme simple, le dédain de l'orgueil, la maussaderie de l'esprit mal-fait, le contentement de l'amour-propre, la grosse finesse ou gaieté de l'homme sans éducation, le rire bête ou affecté du niais, la méditation habituellement triste du mélancolique, &c.

Ces échantillons pourront faire imaginer à ceux qui n'en auroient pas d'idée, combien le genre des *caricatures* est étendu, & quels sont ses avantages & ses inconvéniens.

CARNATION. J'ai rassemblé, comme on le verra, à l'article Couleur qui appartient, ainsi que *Carnation* & *coloris*, à la lettre C, des notions dont la réunion m'a paru convenable. Je me permets d'autant plus aisément cette réunion, que ces trois mots sont destinés dans l'ordre du Dictionnaire, à se rencontrer fort voisins les uns des autres.

Cependant pour que le Lecteur soit quelque peu dédommagé de la peine qu'il prendra, s'il consulte cet Article, je dirai ici d'avance que le mot *carnation* désigne, en langage de l'Art, comme dans la langue générale, l'apparence que nous offre dans la nature, la couleur de la peau, & principalement celle du visage.

Le mot *carnation* signifie aussi l'imitation que les Peintres en font, lorsqu'ils peignent la figure humaine. Il désigne enfin la manière qu'employent les Artistes pour imiter la couleur de la peau & sur-tout du teint. Ainsi l'on dit, d'après le sens le plus général; les femmes Hollandoises ont assez universellement une belle *carnation*. Ce qui veut dire qu'elles ont la peau & le teint blanc, & aussi colorés qu'il le faut. On dit, en appliquant le mot dont il s'agit à la Peinture, Rubens donne beaucoup d'éclat à ses *carnations*, & l'on peut dire aussi à son occasion: Les *carnations* de ce Peintre célèbre sont reconnoissables par les tons brillans & les passages fins qu'il y mêle; mais les *carnations* de Wandyck, non moins recommandables, ont plus de vérité.

CARTONS. On appelle *cartons*, dans le langage de la Peinture, des dessins de figures ou de compositions dont le trait est sur-tout rendu

avec la plus grande correction sur des *cartons* plus ou moins épais, plus ou moins étendus, relativement à l'usage que l'Artiste a besoin d'en faire. Cet usage a été primitivement destiné à la Peinture à fresque. Il est nécessaire de donner quelques notions de cette manière de peindre, pour faire comprendre le principal usage des *cartons*.

Pour exécuter la fresque, on enduit d'un mortier fait de chaux & de sable, la voûte ou la muraille que l'on veut enrichir d'une Peinture. Lorsque cet enduit est assez ferme pour ne pas céder au doigt qu'on y applique à dessein de connoître sa consistance, & qu'il conserve cependant de la fraîcheur & de l'humidité; l'on applique le *carton*, sur lequel se trouve dessiné & découpé très-correctement le trait d'une figure ou d'un objet qu'on a le projet de peindre. On trace avec une pointe de bois ou d'yvoire aiguillée en forme de crayon, le contour de la figure en suivant exactement les bords du *carton*. Ce trait légèrement enfoncé dans l'enduit, lorsqu'il est frais, guide le Peintre qui ne pourroit, comme sur la toile, dessiner avec le crayon ce qu'il doit peindre.

Le *carton* découpé n'est propre que pour une figure ou un seul objet; mais lorsqu'il s'agit de tracer une composition entière, on pique le trait de tous les objets qui se trouvent dessinés sur le carton, alors on passe, en appuyant, un sachet rempli de charbon mis en poudre, on fait en sorte que la poudre passe au travers des trous d'épingles qui marquent tous les contours de ces objets, & le trait de ces contours se trouve dessiné sur l'enduit frais qui est préparé pour recevoir la couleur.

Cette opération se fait par deux raisons. J'ai parlé de la première, c'est-à-dire, de l'impossibilité qu'il y auroit de dessiner sur un enduit frais & humide. L'autre est la promptitude avec laquelle il est indispensable de peindre sur l'enduit, pour qu'avant qu'il soit sec, la couleur qu'on y applique puisse s'y incorporer en y pénétrant. Par ces raisons, il est essentiel de tracer les objets de manière que le trait s'y conserve, parce que les opérations ne peuvent supporter de retardement, & qu'on n'a pas le tems de revenir à plusieurs fois. Aussi des deux manières d'employer les *cartons* dont je viens de parler, celle des *cartons* découpés a été le plus en usage dans la Peinture à fresque, parce que cette petite trace que l'on forme, en suivant les contours du *carton*, quoique très-légèrement approfondie, reste plus inaltérable & se retrouve aux yeux de l'Artiste qui n'a point à craindre de la perdre ou de l'altérer.

CATALOGUE DE TABLEAUX, DES-
SINS, ESTAMPES, &c. Il est assez difficile aux

hommes raisonnables de s'empêcher de sourire, lorsqu'ils jettent les yeux sur l'importance que la vanité ou l'intérêt mettent aujourd'hui à la possession des objets de luxe ou de ceux que le luxe s'approprie. Tel homme riche & ennuyé, dépourvu de connoissances & tourmenté par l'oisiveté, accumule des Tableaux, des Dessins, des Estampes, & bientôt lassé du plaisir qu'il en attendoit, s'en fait un de se procurer, par sa prodigalité à cet égard, un inventaire dont on parlera, & de préparer un Catalogue qui parcourra l'Europe, & y portera son nom, fait pour être ignoré.

Depuis que les productions des Beaux-Arts sont des objets de faste pour une partie de ceux qui les achètent, elles ont dû devenir de plus en plus objets de spéculations & de charlataneries mercantiles pour ceux qui en font commerce. Les Catalogues, les descriptions, les éloges des Ouvrages qu'on expose en vente, & auxquels on joint après les ventes le détail des prix de chaque objet, sont composés la plupart de manière à exciter les desirs, à réveiller l'émulation des Amateurs qui ont pour but la gloire de l'emporter les uns sur les autres; & si ces étalages de descriptions empouillées, qui inondent le Public sous le nom de *catalogues*, n'étoient pas condamnées à un prompt oubli, s'il s'en conservoit quelques exemplaires, & que les hommes devinssent un jour plus raisonnables qu'ils ne sont, on pourroit craindre qu'ils ne jugeassent trop défavorablement de notre siècle, à moins que par une juste compensation, ils n'opposassent à nos futilités, & je dirai même à nos délires, les connoissances réelles & estimables dont nous avons avancé les progrès, & les résultats incontestables de travaux heureux qu'ont produit nos Sciences & nos Arts. Au moins est-il juste d'observer que la plus grande partie des ridicules, qu'on attribue à la nation entière, est restreinte dans quelques classes d'hommes peu instruits, quoiqu'ils aient les moyens de l'être, & de désœuvrés, pour qui les ridicules sont moins fâcheux & bien moins pénibles à supporter que le vuide de leurs facultés & les ennuis de leurs jours oisifs. Ces classes, devenues à la vérité trop nombreuses, existent dans nos Capitales, où elles se multiplient en proportion du nombre des habitans & de la richesse. Pour revenir aux inconvéniens des énoncés ridicules & peu sincères qu'on prodigue si souvent aujourd'hui sous le nom de *catalogues*, un de leurs effets pernicieux par rapport aux Arts & à la Nation, est d'accoutumer à priser généralement les ouvrages vantés d'après des considérations de luxe, de mode, par la seule rareté des objets & sur-tout, beaucoup moins d'après les beautés réelles de l'Art & de la nature, que d'après ce qu'on nomme *agrémens*, la plupart arbitraires ou sujets aux caprices des modes & des conventions.

L'inconvénient relatif aux Artistes est de les détourner du goût qu'ils pourroient avoir pour les premiers genres & pour les grands principes, en leur démontrant par le fait, que les genres inférieurs sont les plus recherchés, & les ouvrages de ces genres les plus récompensés, soit par les louanges, soit par le prix qu'on leur assigne. De-là le refroidissement auquel nous les voyons s'abandonner pour les sujets nobles, graves, pathétiques, dans lequel l'Art peut exercer ses plus admirables illusions. De-là le penchant épidémique pour les sujets qu'on nomme agréables, galans, ou qui se distinguent par quelque singularité.

La foi qu'on ajoute aux *catalogues*, les prix qu'ils établissent avec une sorte d'autorité, d'après les fantaisies & les ruses des Marchands, tendent à l'intervention des idées justes, des évaluations conformes à la raison & à l'importance des genres d'ouvrages qui demandent plus ou moins de génie, & qui ont plus ou moins de droits réels à intéresser le cœur & l'esprit; mais si je m'étendois trop long-tems sur le sujet de cet article, ne risquerois-je pas qu'on ne m'accusât d'aller sur les brisées du personnage de notre Comédie, qui vouloit réformer les enseignes? Les vérités trop particularisées touchent effectivement ou s'approchent du moins de la pédanterie, & par conséquent sont bien près d'enourir la peine du ridicule.

C E

CÉLÈBRE & CÉLÉBRITÉ. La *célebrité* est différente de la réputation, ou plutôt en est le complément; car la réputation précède la *célebrité*, quoiqu'elle n'atteigne pas toujours le degré éminent qu'exprime le mot *célebrité*. Dans les Arts, les genres qui ne sont pas regardés comme les premiers, ont droit à ce qu'on appelle la réputation; ils en ont moins à la *célebrité*. Raphaël sera célèbre, tant que l'Art de la Peinture existera dans nos sociétés instruites: une infinité d'Artistes très-estimables, & qui ont fait des chefs-d'œuvres dans des genres moins élevés, ont joui d'une réputation méritée, qui se conserve, tant que leurs ouvrages existent; mais qui ne produit point cette *célebrité* dont jouit encore Apelles, & qui subsiste si long-tems, même après la destruction de ses ouvrages. La *célebrité* dans les Arts est donc le degré éminent de la réputation, & ce qu'on nomme renommée est comme le retentissement des voix nombreuses & successives qui proclament la *célebrité* d'un Artiste, d'après le sentiment & le jugement de plusieurs siècles.

Je parlerai de la considération, qui est différente de la réputation, de la *célebrité* & de la renommée.

Lorsque le désir de la *célebrité* provient dans un Artiste d'un sentiment pur dont il a été doué

par la Nature, lorsque ce sentiment est celui des beautés que lui offrent les objets soumis à son Art. Lorsqu'un penchant vif & suivi de les imiter produit en lui une certaine assurance d'y réussir, avec la supériorité capable de fixer une attention générale, & d'obtenir des succès, rien n'est mieux mérité que cette *célebrité*, s'il l'obtient, & rien n'est reprochable dans le désir de l'acquérir; mais lorsque le désir de la *célebrité* a pour base les prétentions de l'esprit, & qu'il n'est à proprement parler, que l'effet de la vanité, de l'amour-propre, de la satisfaction qu'on se promet de l'emporter, ne fût-ce que dans l'opinion, sur ceux qui peuvent avoir des droits à la même distinction, alors le désir de la *célebrité* expose l'Artiste à éprouver plus de peine qu'elle ne peut bien réellement lui donner de satisfaction; alors la *célebrité* occasionne le plus souvent des contradictions & des mortifications, contre lesquelles il faut combattre sans cesse, & qu'on ne surmonte pas toujours. Enfin la *célebrité* de ce genre obtenue par tous les moyens qu'on se permet, & dont il est un assez grand nombre qu'on hésiteroit d'avouer, ou qu'on doit rougir de se permettre, s'altère, s'évanouit & doit faire aisément prévoir qu'elle n'aura pas une longue durée, dès que celui qui se l'est acquise à tant de frais ne pourra plus les redoubler pour la conserver.

Il est donc une *célebrité* à laquelle l'Artiste le plus modeste peut & doit aspirer, sans que ce désir puisse altérer la vertueuse simplicité de son ame; mais aussi ne doit-il travailler à l'acquérir que dans la solitude de l'atelier, par des travaux que troubleraient les soins étrangers à son Art, qu'il se permettroit d'employer. L'Artiste vraiment estimable ne doit donc considérer, lorsqu'il se prête au désir & à l'espoir d'une noble *célebrité*, que la perfection de ses travaux & non l'humiliation de ceux qui courent la même carrière. Si leur souvenir s'offre à lui, il doit penser qu'ils peuvent acquérir de la *célebrité*, sans qu'elle nuise à celle à laquelle il aspire. Son esprit ne s'occupe pas à penser si l'artifice, les soins, les discours, les démarches pourroient lui donner quelqu'avantage sur eux, & lui faire attribuer cette *célebrité*, avant qu'il l'eût bien méritée. Il pense que le tems qu'il emploieroit à faire usage de ces moyens seroit perdu, pour ce qu'il doit à ses études, & qu'au fond, pourvu qu'en négligeant rien de ce qui est essentiel, il réussisse à approcher des perfections de l'Art, auquel son penchant l'a fixé; quand il n'obtiendrait pas la *célebrité* à laquelle il auroit des droits, le juste sentiment de son ame, le dédommageroit de ce qui peut lui être refusé. Et souvent devroit-il penser encore que peut-être il n'a pas approché autant de la perfection qu'on est en droit de l'exiger de lui.

Mais s'il arrivoit que l'Artiste dont je parle livrât son cœur à un sentiment de chagrin, formé

dé sur ce qu'il croiroit s'apercevoir que la Nature lui a refusé les avantages qu'il croyoit trouver en lui ; c'est alors qu'il est bon de l'engager à fixer sur ce qu'on nomme *celebrité*, des regards absolument philosophiques, & dégagés de toute illusion. Qu'il se dise donc dans cette circonstance : la *celebrité* est le résultat de l'opinion d'un nombre d'hommes assez grand pour que cette opinion soit connue, répandue, & qu'elle paroisse stable & à l'abri des opinions contraires. Mais l'opinion d'un nombre d'hommes est-elle assez juste ? est-elle motivée assez solidement pour former une convention durable ? cette convention peut-elle être invariable ? peut-on être certain qu'elle passera de génération en génération ? il en est des exemples, dira-t-on. Oui, quelques *celebrités* se sont soutenues contre la mobilité des esprits, contre les révolutions des tems, contre celles que les choses éprouvent & font partager aux opinions, enfin contre les préjugés qui s'établissent & se succèdent sans cesse parmi les hommes ; mais il est une vérité incontestable, c'est que ce nombre de *celebrités* acquises diminue de siècle en siècle, de lustre en lustre ; enfin d'autant plus que l'on suppose des époques successives plus éloignées les unes des autres. Si l'on considère d'une autre part les modifications de la *celebrité*, surtout de celle qui est attachée aux talens & aux Arts, relativement aux lieux où elle peut pénétrer, n'est-elle pas bornée aux grandes sociétés civilisées & éclairées, qui ne forment qu'une très-petite partie des sociétés humaines ? Dans les sociétés éclairées même, la *celebrité* dont je parle existe-t-elle autre part que dans les grandes villes dans lesquelles il s'est formé des corps voués à s'instruire & à instruire les autres ? cette *celebrité* enfin existe-t-elle dans cette immensité de petites villes, de bourgs, de villages, de campagnes, dans lesquelles les Arts eux-mêmes sont à peine connus de nom ? cependant comme il pourroit résulter de ces réflexions sévères un découragement contraire au progrès des connoissances, & à quelques parties des satisfactions humaines, que l'Artiste digne de la *celebrité*, par le sentiment qu'il a de la nature de ses facultés intelligentes, & des efforts dont il est capable pour imiter les perfections qui le charment, soit convaincu que plus il en approche, en conservant la pureté d'intention que je lui ai supposée, plus il a droit de s'apprécier lui-même & de jouir, sinon d'une *celebrité* acquise, au moins d'une *celebrité* méritée, & sur-tout d'une satisfaction habituelle qui contribue à son bonheur ; qu'il se livre sans scrupule à ce plaisir de penser qu'il ne peut manquer d'obtenir un jour la *celebrité* qui lui appartient, & que cette idée, qui ne tient point à la vanité, mais à une conscience noble & pure de ce qu'il est, le dédommage de la marche tardive de cette *celebrité*, & l'empêche sur-tout de faire des réflexions contraires

à sa tranquillité sur les *celebrités* éphémères que les hommes n'accordent légèrement, que pour se conserver un droit plus absolu de se rétracter, & d'ôter quelquefois par une seconde injustice à ceux qui se sont rendus ses victimes, plus qu'ils ne leur avoient accordé.

C H

CHAIRS. On se sert de cette expression dans le langage de la Peinture, lorsqu'on dit, par exemple, *dans ce tableau les chairs sont admirablement peintes. Rubens peignoit les chairs d'une manière brillante. Il employoit dans les chairs des passages fins & agréables.* Ce mot & les manières de l'employer, ont, comme on le voit, des relations sensibles, avec ce qu'on appelle *carnation*, *coloris* & *couleurs*, qui se trouvent heureusement rapprochés dans la collection des articles qu'exige la lettre C.

Peindre la *chair* ou les *chairs*, est dans la Peinture un objet d'autant plus important qu'il a lieu dans tous les tableaux où l'on copie la nature humaine, & sur-tout l'homme vivant & animé, comme dans l'histoire & dans le portrait sur-tout. C'est aussi un des objets les plus difficiles à bien rendre, parce que les *chairs* en effet sont susceptibles d'une infinité de dégradations, de finesse de tons & de passages qui exigent & une grande étude de la nature, & une grande légereté de pinceau. En parlant ici de la nature particulière des *chairs*, j'entends principalement la manière dont la lumière se réfléchit sur cette substance. L'Artiste observateur & jaloux de plaire, examine l'effet que produisent les différentes incidences de la lumière sur le visage d'une femme, sur ses bras, sur ses mains, sur son col & sa gorge, sur-tout si elle est blanche ; si sa peau est fine, transparente & légèrement colorée par le sang que couvre le tissu délicat de l'épiderme.

La consistance ferme, souple & poreuse, dont la nature, le printems de l'âge, & la santé douent une jeune beauté, modifie la lumière qui n'est pas renvoyée par le tissu de la peau, de la même manière que par les substances dures ou raboteuses, dont la surface résiste beaucoup davantage à l'incidence de ses rayons, ou en absorbe une trop grande partie.

La chair douce & élastique laisse pénétrer ses pores imperceptibles par une partie de la lumière, jusque dans la première couche de la peau ; delà réfléctée & renvoyée avec mollesse, elle porte à l'ame par les regards qui la fixent, l'idée de la vie & les sensations de la volupté ; observez encore que les courbures insensibles de la *chair* & sa transparence qui laisse appercevoir des veines, répandent sur les demi-teintes ou demi-lumières, des nuances légèrement bleuâtres, & qui conduisent par une douce gra-

daion , jusqu'aux tons les plus éclatans de la peau. Les tons variés des *chairs* sont innombrables. Il faut les yeux les plus fins & les plus attentifs pour les démêler ; il faut pour les rendre, un talent en quelque sorte particulier , dans lequel entre plus souvent peut-être qu'on ne le penseroit un penchant délicat à admirer ces sortes de perfections de la nature , qui ne semble donné ni à tous les hommes , ni même à tous les Artistes. Le Corrège , le Guide , Wandyck , Rubens , le Titien , l'Albane , ont peint les *chairs* avec le sentiment dont j'ai parlé. Les enfans , les jeunes filles , les femmes , doués de santé , offrent les beautés dont j'ai parlé aussi. C'est à l'occasion de ces observations qu'il n'est pas hors de propos de rappeler que l'étude de la bosse , si utile pour le dessin , seroit défavorable au talent de peindre les *chairs* , si on en faisoit trop d'usage , parce que la bosse offre des réflexions de lumières , qui diffèrent beaucoup de celles que produit la peau.

Jeunes Eleves , vous ne pouvez acquérir cette partie nécessaire à votre talent , qu'en peignant beaucoup d'après la nature , & en réfléchissant encore plus sur les effets que vous offrent les *chairs* , & sur les moyens que peut vous fournir votre Art pour les imiter. Mais les occasions de faire ces études si utiles & si intéressantes , sont à la vérité rares , sur-tout dans les climats où la carnation n'a pas généralement cet éclat , cette fraîcheur & cette finesse qui pour le Peintre en constituent les perfections dans nos contrées. La Flandre , la Hollande , offrent plus fréquemment des modèles de ces beautés de coloris. Notre climat , moins favorable , présente dans les *chairs* moins de finesse , moins d'éclat , & un coloris d'un blanc plus mat. L'imagination , la mémoire , l'observation des Maîtres qui ont excélé dans cette partie , sont les ressources des Artistes ; mais ces ressources sont toujours infiniment au-dessous de l'étude de la Nature.

CHARGE & CHARGÉ. Le sens du mot *charge* dans l'Art de Peinture se rapproche tellement de celui que j'ai exposé à l'article **CARTICATURE** , que ce premier article paroîtroit devoir suffire pour donner l'intelligence des deux. Cependant l'adjectif *chargé* est pris le plus souvent dans un sens qui a plus de rapport au didactique de l'Art , que celui qu'on donne à *caricature* & au mot *charge*.

En effet , lorsqu'on se sert du premier de ces deux termes , on joint à l'idée d'une sorte d'incorrection volontaire l'idée d'un motif burlesque , comique ou satyrique ; & lorsqu'on dit qu'un trait , qu'un contour est *chargé* , qu'une figure , qu'une expression est *chargée* , on a pour objet seulement de blâmer une incorrection de l'Artiste , qui n'est relative qu'à sa négligence ou à quelque fausse idée qui l'a égarée. Ainsi le Professeur

dit très-sérieusement à un Elève qui idessine d'après le modèle , soyez plus correct , plus exact. Ne voyez-vous pas que le contour de votre figure , que le trait de cette partie est *chargé* ? De même , si l'Elève dans le seul but de désigner plus sensiblement dans ses figures une action , un sentiment , exagère l'expression , le Maître lui dit encore : il ne s'agit pas de représenter avec exagération le mouvement physique ou moral , * mais de saisir l'un & l'autre avec justesse , car en *chargeant* , vous nuisez à l'effet que vous voulez produire , & la *charge* que vous vous permettez , au lieu de toucher ou d'affecter , devient & paroît ridicule.

L'Artiste *charge* encore quelquefois par la prétention de paroître savant dans la partie anatomique de son Art , c'est-à-dire , qu'il exagère les muscles & leurs renflemens , les articulations & les effets de leurs mouvemens. Il prononce trop les parties intérieures que recouvre la peau , qui en adoucit les apparences. Il semble craindre , en ne désignant pas toutes celles dont il a la connoissance , qu'on doute de sa science.

Ainsi l'homme qui parle , & l'Auteur qui écrit avec prétention , cherchent à amener , l'un dans sa conversation , l'autre dans son ouvrage , tout ce qu'il sait , au risque qu'on trouve que les détails dans lesquels il entre , & les connoissances dont il fait parade , sont de trop.

La simplicité & l'élégance , fondée sur une juste & parfaite correction , excluent tout ce qui est *chargé* , tout ce qui est outré , exagéré , tout ce qui est de trop , tout ce qui vient enfin plutôt des prétentions de l'Artiste qu'il n'appartient à la perfection de l'Art.

Cependant on doit observer qu'il est peut-être plusieurs circonstances , que je vais désigner , dans lesquelles non-seulement il est permis , mais où il est nécessaire de *charger*. C'est , par exemple , lorsque les objets peints doivent être vus à une distance assez considérable , lorsque le point de vue peu ordinaire d'où il doivent être regardés , exige que l'on passe en dessinant ou en peignant les bornes que l'exacitude scrupuleuse des formes , des expressions , & même du coloris , imposent ordinairement. Alors l'ouvrage n'est pas précisément *chargé* , puisqu'il ne doit pas paroître tel du point de vue pour lequel il est fait. Certainement dans les grands ouvrages de Peinture dont je veux parler , telles que sont entr'autres les coupes , si l'on s'approche plus ou moins des objets peints , en passant le point d'où ils doivent être considérés , on trouvera la plupart des contours , des traits , des expressions , des tons & des teintes exagérées , outrées & *chargées*. Mais s'ils ne l'étoient pas , aux yeux

* On trouvera au mot **EXAGÉRATION** quelques développemens & quelques autres applications des idées que j'ai exposées dans cet Article.

de ceux qui les regardent de trop près, ils paroîtroient de leur véritable point de vue, ou trop mols, ou indécis, ou foibles. Ainsi le mérite du Peintre est vraiment alors de *charger*, mais relativement aux effets de la perspective linéale, qui peut se démontrer par des règles positives; ou de la perspective aérienne, qui est; intellectuellement au moins, susceptible d'être démontrée.

Si l'on ne considère le mot *chargé* que comme désignant un défaut, on doit observer que le principe ou la source de cette imperfection est assez ordinairement dans la nature même de l'Artiste. Rien de si commun que des hommes qui ont un penchant habituel à l'exagération. Ce penchant a sa base ou dans l'esprit, ou dans les organes, il vient ou d'une sorte de facilité de l'âme à être plus fortement émue, ou d'une organisation de quelques-uns des sens, qui leur procure des impressions trop vives. Il est aussi par des causes contraires, quelques hommes chez lesquels les objets & les idées transmises ou naturelles perdent, en passant par les organes de leurs sens, ou en naissant dans leur esprit, une partie de leur valeur; les premiers dont j'ai parlé *chargent* en plus, & s'il étoit permis de s'exprimer ainsi, les seconds *chargent* en moins. Ces deux excès qui ne sont que trop communs, prouvent sans cesse à ceux qui observent, combien l'exacritude, la correction & la juste mesure en tout est rare parmi les hommes. Combien d'expressions *chargées*! combien d'idées qui passent la mesure que la raison impose! la nature imparfaite, l'éducation souvent plus imparfaite encore, l'ignorance & les prétentions produisent l'inexacritude. excitent & habituent à *charger*, & le trait du Dessinateur, & le maintien de l'homme, & ses discours, & ses inflexions, & ses accents, & ses offres de service, & ses promesses. Ce défaut, si voisin de plusieurs vices, lorsqu'il est invétéré, devient pour l'Artiste, ainsi que pour l'homme moral, presque incorrigible. Il a besoin alors d'une indulgence qu'on est convenu d'accorder jusqu'à un certain point dans la société. Mais dans ce qui a rapport à l'Art, l'indulgence est bien moins autorisée, & bien moins en usage avec raison; car l'Artiste qui a la source de ce défaut dans l'esprit, ou dans les organes, ou qui s'en est fait une habitude, n'est pas obligé à exercer un Art qui condamne, & ne peut souffrir l'incorrection; tandis que l'homme qui *charge*, c'est-à-dire, qui exagère ses affections, ses sensations & ses idées, les éprouve souvent outrées, & ne peut s'empêcher d'en avoir. Car à cet égard il est passif, & l'Artiste, à l'égard de l'exercice de son talent, est absolument actif.

Au reste, quelques ouvrages des Artistes même jouissent d'une indulgence convenue, relativement à la signification du mot *chargé*, que j'ai exposée. Ce sont les esquisses & les pensées qu'a crayon-

né le Peintre compositeur, d'après une première inspiration de l'âme, & dans lesquelles souvent l'Artiste, pour se rappeler ses idées & ses intentions, *charge* les signes pittoresques par lesquels il désigne ou les formes ou les mouvemens qu'il se promet d'employer, mais dont il ne se permet les exagérations qu'avec le projet bien formé de les corriger, & d'atteindre à la précision par les études qu'il s'impose de faire en exécutant l'ouvrage.

Cette circonstance rend la *charge* non seulement excusable, mais même nécessaire en plusieurs circonstances, & jusqu'à un certain point.

CHARLATANERIE dans l'Art de Peinture. Plusieurs de mes Lecteurs seront surpris de rencontrer, parmi les termes qui composent le Dictionnaire de Peinture, le mot qui fait le sujet de cet article; mais ceux qui connoissent les Arts, ou ceux qui ont l'intention de s'instruire de tout ce qui y a rapport, & par conséquent de ce qui leur est avantageux ou désavantageux, profitable ou nuisible, me sauront gré de présenter quelques notions d'une des causes de l'altération du goût, & par conséquent de celle de nos Arts.

La *charlatanerie* consiste en général dans l'artifice, ou dans les artifices, à l'aide desquels on trompe au profit d'un vil intérêt, ou de la méprisable vanité, les hommes ignorans, foibles ou prompts à se prévenir.

Dans la Morale & dans la Religion, les *charlataneries* (les plus odieuses de toutes) sont les hypocrisies & les moyens qu'elles emploient, lorsqu'instrumens des plus funestes passions, elles servent à allumer & à entretenir le Fanatisme. Dans la société, la *charlatanerie* consiste dans les adulations adroites, les mensonges médités & les exagérations expressément employées pour contenter l'amour-propre, ou favoriser la cupidité. Les sciences ne sont pas exemptes de cette *charlatanerie*. On la voit s'étendre même jusqu'à celles qu'on nomme *exactes*, quoique leur nature dûl les mettre à l'abri de ce fléau, puisque la vérité démontrée est l'objet auquel elles tendent sans cesse.

Les Arts libéraux, fondés sur l'imagination, & qui vivent, pour parler ainsi, d'illusions & de prestiges, doivent être & sont malheureusement plus favorables au charlatanisme, qu'aucune des autres connoissances humaines. L'Art est indispensable pour exercer avec succès l'Eloquence, la Poésie, la Peinture. De l'Art à l'artifice, il y a bien peu de distance, & moins encore de l'artifice à la *charlatanerie*, dont l'artifice est la base. Les connoissances humaines & les lumières feroient sans doute des progrès trop rapides, & iroient trop loin sans les obstacles que la vanité puérile, la jalousie & la cupidité y opposent par tous les moyens qui leur sont propres.

La Peinture proprement dite , devoit se défendre contre les effets de la *charlatanerie* : car la représentation ou l'imitation de la nature est soumise à être confrontée avec elle. Mais comme cette représentation n'est que feinte, qu'il faut par conséquent que ceux qui en jugent, entrent dans quelques conventions & quelques connoissances des parties qui constituent l'Art de peindre; ceux qui l'exercent peuvent employer & employer quelquefois des artifices contraires à la justesse des idées qu'on doit avoir, par conséquent nuisibles au goût & aux Arts en général.

Il se pourroit qu'on essayât peut-être de justifier ceux qui se permettent les artifices dont je veux parler, en disant que si, relativement à des ouvrages plus que jamais regardés comme objets de pur agrément, l'Artiste parvient à établir, dans l'opinion des personnes peu instruites qu'il met dans l'erreur, une conviction & une satisfaction qui les détermine à louer & à évaluer ses ouvrages autant qu'il le souhaite, les moyens qu'il se permet ne doivent pas être jugés à la rigueur, & que l'espèce de *charlatanerie* qu'il emploie est une adresse permise qu'on tolère dans une infinité d'objets plus importants.

Il est facile de répondre à cette justification, car, quelque tolérance que l'on ait, & quelque accroissement d'indulgence que puissent comporter nos mœurs, trop peu sévères à cet égard, il sera toujours essentiellement vil de tromper d'une façon méditée, pour l'intérêt personnel d'une vanité puérile, ou d'une cupidité injuste. Mais ce qui est évidemment nuisible, & qui devient la suite inévitable des louanges exagérées qu'on se donne, ou qu'on se fait donner, c'est l'opinion désavantageuse qu'on établit sur les Artistes dont on craint la concurrence, dans l'unique projet de leur être préféré; c'est la fausseté avec laquelle on trahit les connoissances qu'on a; c'est l'espèce de bassesse avec laquelle on déroge à la dignité & à l'élévation attachées aux Arts libéraux; c'est enfin l'altération du goût, dont on se rend complice, puisque l'on y contribue volontairement, en y propageant l'ignorance, & en trahissant ainsi la cause nationale. L'improbité d'état, dont je parle, se permet en général une infinité de moyens qui la rapprochent des artifices à la vérité plus grossiers qu'employent les Charlatans proprement dits. Tels sont les soins de tromper, de séduire, d'intéresser, de captiver, d'employer enfin des Prôneurs, & de former des Enthousiastes.

Les Prôneurs sont ou des ignorans trompés, ou des demi-connoisseurs séduits & échauffés, ou des hommes qui, par imitation & par faiblesse de caractère, empruntent leurs opinions d'autrui, & les descendent ensuite comme si elles leur appartenoient. Dans ce nombre se trouvent les enthousiastes qui, déseuvrés & manquant de talens, sans manquer d'esprit, se forment une

existence qu'on peut appeller *parasite*, en s'identifiant à des Artistes, qu'ils ont l'air de protéger, de défendre, ou de placer à un rang qu'on leur refuseroit, sans les efforts généreux qu'ils font pour éclairer le Public, & pour lui dicter les jugemens qu'il doit porter. Lorsqu'un certain nombre de ces prôneurs se réunissent & concourent à l'intérêt ou à la vanité d'un Artiste, ils forment ce qu'on appelle un *parti*, & ce parti ou cette cabale est moins délicate encore sur les moyens dont elle se sert, que l'Artiste même, qui en est l'objet, & auquel elle finit très-souvent par nuire.

Le charlatanisme doit devenir fréquent, adroit & plus nuisible à mesure que les sociétés dans lesquelles il s'exerce, deviennent riches, & qu'elles se livrent plus généralement au luxe. Car la plupart des usages du luxe ont pour objet de substituer par les artifices souvent les plus grossiers, l'idée de la richesse à celle du mérite.

Pour revenir à nos Arts, on peut observer qu'ils sont d'autant plus exposés au *charlatanisme*, qu'ils sont susceptibles de plus grands profits, c'est-à-dire, que les Arts dont les entreprises sont vastes, lucratives, produisent plus de charlatans. Il faut y joindre ceux des Arts dont les principes sont susceptibles d'être généralement connus & bien compris. Car il est plus facile de donner des idées fausses, & d'induire en erreur sur les ouvrages artistels, lorsque le plus grand nombre de ceux à qui ils sont fournis, ne peuvent qu'avec peine parvenir à connoître clairement les bases & les principes des beautés qui leur sont propres. Tels sont parmi nous l'Architecture & la Musique.

L'on pourroit, en entrant dans de plus grands détails, parler des singularités & des affectations dans le discours, & dans les habillemens; mais ces sortes d'artifices, dont l'effet est de fixer quelques momens les regards, manquent souvent leur but, & occasionnent alors un ridicule qui punit suffisamment ceux qui, par ces moyens, marchent de trop près sur les brisées des charlatans de profession. Pour revenir aux artifices plus nuisibles aux Arts du Dessin & de la Peinture, j'indiquerai les préparations, vernis, procédés mystérieux auxquels on attribue des avantages le plus souvent exagérés ou qui, peu durables & nuisibles, altèrent les ouvrages, & par conséquent font un tort réel aux Artistes & aux Arts. Il est facile d'apercevoir, d'après ces élémens, les artifices que le desir immodéré du gain a suggéré dans presque toutes les branches de nos Arts; par exemple, dans la Gravure & dans la Typographie.

On sait assez généralement que la Gravure simple & franche depuis son origine jusqu'à sa plus grande perfection, c'est-à-dire, jusqu'aux chefs-d'œuvres des Suyderhofs, des Visscher, des Poillis, des Drevels, n'obtenoit des succès qu'à

force d'études, de soins, de tems, & par une longue habitude des outils connus de tout le monde. Il falloit pour rendre, à l'aide du burin, un tableau de grand Maître, qu'un Artiste eût passé la moitié de sa vie à couper le cuivre d'une main intelligente & sûre. Il employoit des années entières à terminer une planche dont la réussite tournoit bien plus au profit de sa gloire que de son intérêt. L'industrie (louable en général) multiplia l'usage d'un acide qui, mordant & creusant en peu d'heures le cuivre, rendoit plus promptement sans doute, mais avec moins de précision, & sur-tout moins d'accord, le dessin ou le tableau. Cette manière, qui a certainement ses avantages, lorsqu'on l'emploie précisément aux objets auxquels elle est propre, l'emporta sur l'usage du burin, & les Artistes l'adoptèrent avec d'autant plus d'empressement, que ce procédé qui demande une pratique moins difficile à acquérir, procure un gain plus prompt. Le burin, sans prévoir le tort que lui devoit faire cette invention, se prêta à réparer les défauts de l'eau-forte, & les négligences de la pointe; mais la Gravure, devenue ingrate envers lui par l'attrait du gain & par l'introduction d'un plus grand luxe parmi les Artistes, dirigea toute son industrie à se passer entièrement des moyens qui demandoient trop d'étude, de soins & de tems. L'on regarda, & l'on fit envisager au Public les nouveaux procédés, comme des perfectionnemens de l'Art, parce qu'ils imitoient ou *singeoient*, pour me servir d'une expression moderne, toutes les différentes manières de dessiner des Maîtres & même la Peinture, à l'aide des planches multipliées & imprimées en couleurs.

Ces illusions ont pris faveur, & bien qu'on ne disconvienne pas que ces procédés de Gravure nouveaux, ou remis en usage, ne soient ingénieux; bien qu'ils puissent être adaptés à certains objets avec beaucoup d'avantage, il résulte de leur facilité, & sur-tout de l'abus qu'on en fait, que d'une part, la véritable Gravure est infiniment trop négligée; & que de l'autre, la quantité prodieuse d'ouvrages médiocres ou mauvais, produits à la faveur des outils dont l'usage est facile, contribue à altérer de plus en plus le goût, & à dépriser ce qui est véritablement estimable.

Le peu de connoissances pratiques que le Public a des opérations avec lesquelles on produit ces ouvrages, les soins qu'on prend de lui en cacher les procédés, lui font ignorer combien on lui survend les petites illusions auxquelles il se complait, & combien il s'éloigne de la connoissance des Arts, lorsqu'il pense que des Estampes colorées (invention très-ingénieuse sans doute) sont l'équivalent des Tableaux.

Si le Public, qui se dévoue & se prête si facilement à être trompé, daignoit s'éclairer à cet

égard, il ne proscriroit pas les industries dont je viens de parler; mais en estimant avec connoissance leurs utilités, il les réduiroit principalement à faciliter des connoissances auxquelles elles peuvent être véritablement utiles. Alors les Estampes imitant les dessins, seroient restreintes à multiplier & à procurer à un prix modique les études de têtes, de parties, & les *Académies* des bons Maîtres, pour l'utilité des jeunes Elèves de la Capitale ou des Provinces. Les planches coloriées avec connoissance, & dirigées par des sçavans, représenteroient & multiplieroient des imitations instructives de plusieurs objets d'Histoire naturelle, de Botanique ou d'Anatomie. Mais le Public éclairé souriroit à l'Artiste qui voudroit lui persuader qu'un tableau d'Histoire & un beau Paysage peuvent être rendus avec l'harmonie du clair-obscur, unie au charme du coloris par trois ou quatre planches coloriées, qui s'efforcent au moyen de l'impression, d'imiter ce nombre infini de nuances, de tons, de passages, de légèretés qu'un Peintre, habile coloriste, répand dans ses ouvrages.

Si c'étoit ici le lieu de parler de toutes les charlataneries qui se sont introduites, & se multiplient dans l'Art de la Typographie, on mettroit dans ce nombre l'abus qu'on y fait de la Gravure, & des Estampes enluminées; on insisteroit sur cette prodigalité d'ornemens qui demanderoient le goût le plus exquis & la mesure la plus juste, pour s'accorder parfaitement avec les beautés simples & l'uniformité satisfaisante d'un caractère parfait, mis en œuvre sur le plus beau papier, avec l'intelligence que demande toutes les différentes dimensions & combinaisons dont il est susceptible. Je dois me refuser à ces détails, & même à parler du charlatanisme des souscriptions, des éditions bornées à un petit nombre d'exemplaires, pour attiser le désir trop commun aujourd'hui des possessions exclusives. Ces abus sont si multipliés, si frapans, & souvent mêlés d'une improbité si grossière, qu'ils ne devoient obtenir d'indulgence que de ceux qui ont le but mercantile, d'en tirer eux-mêmes parti, ou de ceux qui préfèrent à tout la satisfaction d'un désir ou d'une fantaisie momentanée. Laissons la plupart de ces curieux ou faux-Amateurs regarder les livres même comme des bijoux de luxe, qu'il faut craindre de toucher, pour qu'ils ne perdent rien de leur valeur pécuniaire.

C'est cette valeur, substituée au mérite intrinsèque des ouvrages artistels, que la *charlatanerie* aura toujours le plus grand intérêt d'établir, & c'est elle que, sans être censeur trop amer, on peut regretter de voir de nos jours s'introduire trop généralement dans les Arts, dont elle est l'ennemie, comme elle l'est des mœurs, lorsqu'on y tolère avec trop d'indulgence les affectations & les hypocrisies.

CHASSIS. Le *chassis* d'un tableau est un assemblage de tringles de bois, sur lesquelles on assujettit & l'on tend la toile qui doit servir à peindre. On trouvera, à l'article *Chassis* du second Dictionnaire, ce qu'on entend par un *chassis à clef*; & , dans les figures gravées, on trouvera ce *chassis* représenté. On appelle encore *chassis*, un assemblage de tringles de bois, sur lequel le graveur étend & assujettit un papier huilé ou verni, destiné à adoucir l'éclat que le jour ou la lumière produisent sur le cuivre; soit qu'on grave au burin, ou bien à l'eau-forte; soit qu'on travaille à ces sortes d'ouvrages, à l'aide de la lumière du jour ou des bougies.

C L

CLAIR-OBSCUR. Ce qu'on nomme *clair-obscur*, est l'effet de la lumière considérée en elle-même; c'est-à-dire, rendant les objets qu'elle frappe plus ou moins clairs, par ses diverses incidences, ou plus ou moins obscurs, lorsqu'ils en sont privés.

Pour rendre plus sensible cette première explication, de ce qu'on entend par *clair-obscur*, dans l'Art de la Peinture, ne considérons premièrement qu'un objet.

Lorsque la lumière, partant d'un point, se répand sur un corps, une infinité de rayons, émanés de ce point, se dirigent sur l'objet éclairé, & frappent tout ce qu'ils peuvent atteindre de sa surface. Le rayon qui touche le premier quelque point de cette surface, y porte la plus vive lumière, parce qu'il y parvient moins altéré, s'y dirigeant par une ligne plus courte que les autres rayons du faisceau dont il faisoit partie. Les rayons qui atteignent successivement les autres points, plus éloignés du foyer de la lumière, & qui ont eu par conséquent plus de chemin à parcourir, sont moins éclatans ou moins lumineux. D'ailleurs, si l'objet a des plans ronds ou inclinés, sur lesquels ces rayons ne tombent pas perpendiculairement, ils glissent & ne se réfléchissent alors qu'imparfaitement: enfin, lorsque ces rayons rencontrent un corps, une partie ou une surface qui en cachent une autre, celle qui est cachée reste privée de la lumière directe, que lui portoient les rayons. Ce sont ces différens accidens de lumières & d'ombres, qui, dans la Peinture, donnent lieu à la science du *clair-obscur*. Les effets que je viens d'énoncer sont plus sensibles, lorsqu'on les observe sur un corps, dont différentes parties se trouvent à quelques distances les unes des autres; & c'est en les choisissant, & les disposant ainsi, pour son instruction, qu'on prend de premières notions justes, qui servent ensuite de base à des observations plus compliquées; car il s'opère continuellement sur tous les corps éclairés, (soit naturellement, soit artificiellement,) des modifications innombrables de la lumière & de l'ombre.

Beaux-Arts, Tome I,

Dans ces modifications, l'on doit faire entrer comme objet essentiel, & fort intéressant pour l'harmonie colorée de la Peinture, les rejaillissemens de rayons, & par conséquent de couleurs, qui s'opèrent lorsque la lumière, frappant les corps dans certaines directions, est renvoyée sur ceux qui les avoisinent.

Il résulte de tout ce que j'ai dit, que le *clair-obscur* comprend les dégradations de lumières & d'ombres, & leurs divers rejaillissemens qui occasionnent ce qu'on nomme *reflets*.

Les dégradations ne se succèdent sans interruption, que dans les objets dont toutes les parties sont lisses; dans une boule, par exemple; mais elles y sont si multipliées, & en même temps si unies, que l'œil qui n'est pas exercé, a peine à les saisir; & que le regard instruit, ne peut même les saisir toutes: mais le raisonnement, sens intellectuel, nous fait voir démonstrativement ce qui ne peut tomber sous la vue.

Les *reflets* sont de deux espèces, parce que le réjaillissement des rayons ne porte quelquefois qu'une émanation de lumière, & quelquefois porte une émanation ou un *reflet* coloré; différence qui provient de la diverse nature des surfaces, desquelles part le réjaillissement. Les corps durs & polis, à un certain point, tels que les pierres, les métaux, ne donnent souvent lieu qu'au *reflet* de la lumière; les corps moins unis & plus colorés, c'est-à-dire, de couleurs plus vives, semblent renvoyer, avec les rayons qui réjaillissent, des émanations de leurs couleurs; mais, parmi les couleurs, il en est, comme je l'ai dit, qui semblent se prêter plus que d'autres à ces accidens.

Il est enfin certains corps qui s'emboivent, pour ainsi dire, de la lumière, & qui n'occasionnent ni réjaillissement de lumière, ni réjaillissement de couleurs.

Il résulte de tout ce que j'ai dit, que les dégradations simples de la lumière, en raison des plans, s'étendent de puis son plus grand éclat jusqu'à la privation totale qu'éprouvent les enfoncemens, par exemple, assez profonds, pour que les réjaillissemens même de la lumière, ne puissent absolument y parvenir.

Il résulte encore que ces réjaillissemens qui occasionnent les *reflets* produisent des combinaisons & des modifications innombrables, & que l'harmonie colorée provient de ces causes, toujours opérées dans la nature, d'après des loix constantes, & tellement appropriées au sens de notre vue, qu'il n'y a jamais de discordance qui le blesse.

Autant les élémens qui forment cette harmonie sont innombrables, autant il est impossible de parvenir à la parfaite imitation que la Peinture s'en propose, & à l'exactitude géométrique des opérations de la nature.

Le *clair-obscur* d'un tableau, est donc une approximation à laquelle l'Art peut atteindre.

Le Peintre qui, pour y parvenir, est astreint aux loix positives & exactes, de l'incidence & de la réflexion des rayons lumineux, est libre au moins de fixer, dans chacune de ses compositions, le point duquel il suppose que se repand la lumière, sur les objets dont il compose son tableau. Il fait, comme Gédéon, arrêter le soleil, dont il veut éclairer sa composition à un lieu fixe; il lui présente les surfaces qu'il desire qui soient éclairées, & interpose à son gré des objets pour occasionner des privations plus ou moins complètes, &, par-là, plus ou moins favorables aux effets harmonieux qu'il est tenu de produire.

Ainsi, la science du *clair-obscur*, consiste dans l'exactitude à se conformer aux loix Physiques, que suit une lumière fixe après les suppositions qu'on se permet de faire, pour l'avantage du sujet qu'on traite.

Cette liberté de suppositions n'est pas indéfinie; car si elle consiste, par exemple, comme il est le plus ordinaire, à ne pas offrir au spectateur, le foyer de la lumière, dont on éclaire le tableau, il faut cependant que le spectateur instruit & sévère, puisse se démontrer que le Peintre ne fait jaillir les rayons que d'un point, & même découvrir dans quel endroit, hors de la composition, peut être ce point; comme un Géomètre, en achevant de prolonger des portions de lignes qui s'inclinent l'une vers l'autre, parvient au point de leur réunion.

Le problème à remplir, à cet égard, par le Peintre, est donc, après avoir posé idéalement le foyer d'où il fait jaillir sa lumière, & supposé les accidens d'interposition & la disposition de ses objets, de se conformer géométriquement aux règles d'incidence & de réfraction, que la nature prescrit aux rayons de la lumière véritable.

Il faut cependant ajouter que, vu l'impossibilité de remplir ces conditions dans leur étendue, & leur plus grande exactitude, on ne sauroit exiger dans la pratique la précision géométrique que prescrit la théorie. Aussi celui qui regarde un tableau, plus occupé de jouir que d'approfondir par des démonstrations, si l'Artiste a pu résoudre complètement le problème qu'il s'est proposé, n'est jamais sévère, sur-tout si le Peintre s'attire son indulgence, par le plaisir qu'il lui cause.

Je me suis étendu sur ces explications du mot *CLAIR-OBSCUR*, bien moins, comme on doit le sentir, pour les Artistes, que l'habitude de voir & d'opérer instruit, que pour ceux qui ne peignent pas, & qui la plupart n'ont pas une idée bien nette de ce que signifie ce terme.

Pour rendre cette explication encore plus claire, s'il m'est possible, je dois ajouter que chaque

objet en particulier a son *clair obscur*, d'après ce qui vient d'être dit, mais que ce qu'on entend plus ordinairement par ce mot, lorsqu'on parle d'un ouvrage de Peinture, c'est l'effet résultant de toutes les lumières, de toutes les ombres, & des rejaillissemens dont on a fait usage dans le tableau.

Ainsi le système de *clair-obscur*, de tel ou tel Peintre, est celui qu'il suit le plus ordinairement dans ses ouvrages; en disposant dans un certain ordre qui lui est plus familier, les lumières & les ombres pour produire un effet général.

Un moyen d'apercevoir d'un coup-d'œil l'effet général du *clair-obscur* dans un tableau, est de s'en éloigner à une distance telle que les objets particuliers, éclairés subordonnément, chacun d'après les suppositions établies, n'attachent plus trop les regards, & que les lumières & les ombres principales se présentent à la vue comme par masses, par enchaînement ou par groupes, qui subordonnés entr'eux, satisfassent les regards par un accord, une harmonie & un repos, auxquels se complait le sens de la vue.

Le tableau qui produit cet effet, presque absolument physique, à la distance d'où l'on peut en juger, est bien combiné, quant à cet partie.

Le tableau qui, à quelques distances qu'on le regarde, pour le soumettre à l'épreuve dont je parle, ne présente aux yeux que des lumières & des ombres éparpillées, incohérentes, est l'ouvrage d'un Artiste qui ignore à la fois la science & l'Art du *clair obscur*.

Ce qu'il faut concevoir maintenant, c'est que l'Art du *clair obscur*, qui satisfait essentiellement le sens de la vue, contribue par-là à la satisfaction de l'esprit du spectateur.

Le *clair-obscur* bien entendu, satisfait le sens physique de la vue, parce qu'elle se complait, comme je l'ai dit, dans l'accord des lumières & des ombres; comme l'oreille dans l'harmonie des sons; au lieu que les regards sont blessés, pour ainsi dire, par l'éparpillement des lumières & des ombres, & par le manque de liaisons & de subordination entre elles.

Mais si la vue se repose & se promène sans être blessée par un tableau dont le *clair-obscur* est disposé avec art, & accordé avec intelligence, on conçoit qu'elle distingue plus facilement chaque objet de la composition, & dans chaque objet les détails qui peuvent exciter la curiosité de l'esprit & l'intérêt de l'âme.

Comme dans l'ordre des impressions que fait éprouver la Peinture, l'impression physique est nécessairement la première, cette impression doit donc en précédant les autres, favoriser celles de l'âme ou leur nuire.

Voilà l'idée la plus développée que j'ai pu donner du *clair-obscur*, considéré physiquement & moralement, pour ainsi dire, dans la Peinture;

c'est-à-dire, relativement au mécanisme, & au libéral.

Je donnerai place, après ces explications à une sorte d'objection qu'on pourroit opposer aux principes que l'Art prescrit au Peintre.

La nature, dira-t-on, ne prend aucun soin de grouper, ou d'enchaîner, ou de masser ses lumières; tous les objets mobiles sont assemblés ou dispersés sans méditation pittoresque, & cependant ils offrent toujours un tel accord de *clair-obscur*, que le Peintre qui imiteroit au hasard, mais qui imiteroit parfaitement, feroit un tableau dont l'effet seroit certainement admiré.

La réponse à cette objection me paroît devoir être celle-ci: imiter parfaitement étant au-dessus des moyens de l'Art, il est nécessaire que l'Artiste mette à la place de cette perfection qui lui est refusée, les ressources de l'intelligence & du génie.

C'est cette raison, qui dans tous les Arts d'imitation a produit les principes, les moyens mérités, les règles & les artifices qui les distinguent.

L'absolument parfaite imitation qui est le but des Arts libéraux, ne différerait pas de la Nature, & par conséquent, auroit tous les avantages; mais le plaisir ou la peine, qu'occasionne l'imitation, telle que nous pouvons la faire, ne seroient plus les mêmes. Il se mêle toujours dans le plaisir & même dans les émotions douloureuses que donnent les imitations, l'idée d'une joute entre l'art & la nature, l'idée des difficultés qu'il faut vaincre, & enfin l'idée d'un mystère plus ou moins ingénieux qu'on a employé, qui offre une autre satisfaction, celle de le pénétrer.

Ce sont donc ces moyens mystérieux d'ordre, de combinaisons & de choix qui servent en effet, ou qui tiennent lieu des perfections d'imitation, que les Arts humains ne peuvent atteindre.

Voilà les notions qui me paroissent les plus essentielles aux lecteurs pris en général, pour se former des idées du *clair-obscur*. Je vais, suivant mon usage, passer à quelques observations plus particulièrement relatives à ceux qui s'instruisent de l'Art pour le pratiquer.

Le juste emploi des lumières, en raison du foyer, en raison de l'intensité, enfin en raison des accidens qui les modifient, exige que vous observiez souvent l'effet du ciel, du soleil, des nuages & des interpositions qu'ils présentent; il faut que vous ayez dans le souvenir, en peignant un tableau, toutes les dispositions & les suppositions que vous avez établies, pour parvenir à en composer l'harmonie, comme l'Auteur dramatique ne doit jamais perdre de vue son exposition, & les événemens qu'il suppose arriver dans les intervalles qui divisent chacun de ses actes.

Lorsque vous placez vos modèles pour dessiner ou pour peindre, n'avez-vous pas soin de disposer leurs membres, de manière qu'ils soient plutôt

unis que trop éloignés les uns des autres, & de manière aussi que la lumière frappe principalement les parties qui, dans ce moment, vous intéressent le plus? eh bien, ce que vous faites, presque par instinct, pour la satisfaction de vos yeux, & pour la facilité & l'agrément de votre étude, est la règle qui vous conduira à opérer dans toutes les circonstances, pour l'avantage de ceux qui verront vos ouvrages.

Attachez les regards sur vos tableaux, vous aurez par cet artifice, un moyen puissant d'attacher l'esprit. Dans les jouissances que procurent les Beaux-Arts, quelque spirituels que soient ceux à qui l'on offre leurs productions, le sens auquel elles s'adressent pour parvenir à l'esprit ou à l'âme, vient avant tout exiger ce qui lui est dû. l'esprit a beau se prévaloir, il n'obtient rien que de la seconde main, pour ainsi dire: bienheureux encore, lorsqu'il reçoit les impressions qui lui sont destinées, sans trop de complication.

Vous, dont le premier devoir dans l'ordre des sensations est de séduire, de flatter, de tromper la vue, étudiez donc avec un soin extrême les moyens qui peuvent vous faire parvenir à ces différents buts; connoissez les dispositions les plus favorables au *clair-obscur*; mais, comme il en est une infinité, ne vous repetez pas par paresse ou par habitude.

On peut attacher le regard, en enchaînant les lumières de façon qu'elles serpentent dans la composition, & qu'elles la fassent parcourir aux yeux qui seront guidés par cet artifice, sans qu'ils s'en aperçoivent.

On peut les attacher par un seul groupe lumineux, qui décide leur attention & l'arrête.

On peut disposer des groupes de lumières, qui, subordonnés entr'eux, laissent dominer celui dans lequel vous aurez placé l'objet de vos affections, je veux dire, celui que vous destinez à intéresser davantage.

Je m'étendrois trop, si je parlois de tous les détails, par lesquels les différents maîtres, distingués dans cette partie, sont parvenus à l'harmonie qui lui est nécessaire. D'ailleurs, comme ils ont pris quelquefois différents moyens, si vous voulez donner quelque préférence à l'un d'eux, il n'en a guère été de plus instruits des routes agréablement & profondément savantes, qui conduisent à une magique harmonie du *clair-obscur*, que le Corrège.

C O

COLORIS, COLORER & COLORIER. J'ai annoncé, à l'article CARNATION, que je réunirois dans l'article COULEUR, des notions qu'on auroit pu diviser, à l'occasion des mots carnation, & coloris; mais, en même-temps, j'ai présenté, dans ce premier article, une idée succincte, de

ce que l'on entend par le mot dont il est le sujet. Je dois offrir ici de même quelques mots sur le terme *coloris*.

Coloris a, dans la langue commune, ainsi que dans le langage des Peintres, un sens moins général que le mot *couleur*. Assez ordinairement on se sert du mot *coloris*, pour exprimer certains caractères particuliers de la couleur, des objets, & sur-tout des objets agréables à la vue. Car on dira, le *coloris* de ces fleurs est admirable : le *coloris* de la tête de cette nymphe a toute la fraîcheur de la jeunesse, & l'on ne dira guère, le *coloris* de ce désert, de cette côte aride, de cette mer orageuse : de même, on ne se servira pas du mot *coloris*, à l'occasion d'une vieille, d'un homme de peine, d'un malade, &c.

Dans le langage plus particulièrement adapté à la peinture, le mot *coloris* se rapproche, à ce que je crois, plus souvent du mot *couleur*, dont il est synonyme suivant les circonstances : car on dit également, la couleur & le *coloris* de de tel ou tel Peintre, de tel ou tel tableau. couleur & *coloris* brillans, vigoureux, agréables, &c. Les verbes *colorer* & *colorier* s'emploient assez indifféremment aussi l'un pour l'autre, & les petites nuances que l'on pourroit peut-être désigner dans certains usages de ces verbes, ne sont pas, à ce qu'il me semble, assez décidées pour s'y arrêter. L'une de ces nuances, dont je ferai seulement mention, pour apporter un exemple, se remarque lorsque l'on parle d'estampes, auxquelles des couleurs se trouvent adaptées ; si ces couleurs sont appliquées à l'estampe par le mécanisme de la gravure, ou plutôt de l'impression, en employant plusieurs planches. On se sert assez ordinairement du mot *coloré*, plutôt que du mot *colorié*. Ce graveur, dira-t-on, réussit très-bien dans le genre des estampes *colorées*. Lorsqu'il s'agit d'une estampe, sur laquelle on a appliqué, après coup, des couleurs, ce qu'on appelle vulgairement *image enluminée*, on dira, cette estampe a été *coloriée*, ou *enluminée*. On peut apercevoir aisément, que le mot *enluminé* convient principalement à ce travail, lorsqu'il est grossier ; & que le mot *colorié*, s'emploie lorsque l'enluminure a plus de rapport à l'Art. C'est ainsi que le mot *image* signifie le résultat d'une gravure grossière ; & le mot *estampe*, l'empreinte d'une gravure faite avec plus d'art.

COLOSSAL. On désigne, par le mot *colossal*, dans nos Arts, ce qui excède les dimensions des objets naturels.

Les imitations de la peinture & de la sculpture, comportent des dimensions, ou semblables aux objets imités, ou plus petites dans toutes les dégradations possibles, ou plus grandes graduellement jusqu'aux bornes que la nature a assignées

aux entreprises de l'homme. Je ne dois parler ici expressément, ni des dimensions semblables à celles des objets naturels, ni des dimensions plus petites. Les dimensions plus grandes, qu'exprime le mot *colossal*, n'entrent point dans les idées simples de l'Art, regardé comme l'imitation exacte de la nature. On imite infidèlement, pour parler rigoureusement, lorsqu'on ne donne pas, aux objets imités, jusqu'aux dimensions qu'ils ont dans la nature. C'est à des idées accessoires qu'appartiennent les infractions, en plus ou en moins, de l'imitation exacte. Mais, dans ces idées que j'appelle *accessoires*, il en est qui sont liées de si près à la nature & aux Arts, qu'elles en sont comme inséparables. Il en est d'autres qui, plus accessoires, pour parler ainsi, ne se lient aux principes des Arts, que par d'autres idées intermédiaires.

La réflexion qu'on fait sur la place qu'on assigne à des ouvrages de sculpture, par exemple, est une idée accessoire de l'Art ; mais qui lui tient de bien près. Elle doit donc s'y réunir naturellement ; & lorsqu'en réfléchissant, on prévoit que la place où l'on doit poser une statue de grandeur naturelle, est à telle distance, ou à telle élévation, que cet ouvrage de l'Art ne pourra pas être vu, de manière à satisfaire ceux qui le regarderont : l'idée d'en augmenter la dimension, doit se présenter, non comme infraction des loix de l'imitation, mais comme perfectionnement de l'imitation. Ainsi, lorsque l'on destine expressément une statue à être posée dans un lieu vaste, dans lequel elle ne doit être vue que d'assez loin ; lorsqu'on la destine à être placée à une certaine élévation, on ne peut guère manquer de réfléchir que la plupart des formes, & que les traits du visage, par conséquent, que le caractère & l'expression, ne seront point assez aperçus & distingués. Alors il s'établit, comme principe, d'augmenter les dimensions jusqu'au degré nécessaire ; & l'idée du mot *colossal*, quoique produite d'après des idées accessoires & intermédiaires, s'identifie si naturellement avec l'Art, qu'elle lui devient propre. C'est donc d'après la relation de l'Art, avec le sens auquel ses productions doivent être premièrement offertes, que les altérations de dimensions se trouvent autorisées ; & l'on concevra que c'est pour favoriser, dans certaines circonstances & certains usages, la jouissance des ouvrages des Arts, qu'on se permet d'altérer les dimensions, en plus & en moins ; mais il résulte aussi de ces premiers élémens, que rien n'autorise véritablement, ni les réductions trop petites qui fatiguent les organes, & nuisent, par-là, à leur satisfaction la plus complète, ni les dimensions trop gigantesques. Les entreprises qui tombent dans ces deux excès, n'ont ordinairement pour principes que l'amour-propre personnel, ou bien une sorte d'émulation industrielle, mal raisonnée du Peintre ou du Sculpteur ; ou bien,

enfin, leur condescendance à des ordres, ou à des desirs qui manquent de lumières, & auxquels la raison & le bon goût n'ont point participé : & l'on ne doit pas perdre de vue cet élément de la morale & des Arts, que plus l'intérêt personnel des hommes s'isole, en se séparant de l'intérêt général, plus les vrais principes de la morale humaine, & les solides élémens des Arts deviennent arbitraires, & tendent à se corrompre.

L'orgueil des hommes & l'exaltation, ou l'exagération de leurs idées, ont une analogie sensible avec le *colossal* dans les Arts. Aussi peut-on penser que c'est à l'orgueil des hommes puissans, que l'on a dû la plupart des figures ou statues colossales isolées, dont il nous reste des notions ? Telle est l'idée de la statue proposée à Alexandre, & que l'Artiste, élevant son imagination au niveau de l'orgueil d'un conquérant, avoit proposé de former d'une montagne entière. Tels sont souvent les ouvrages ampoulés des Auteurs, qui encensent les Rois, sur-tout lorsqu'ils apperçoivent que ces dieux de la terre croyent eux-mêmes les proportions de leurs facultés *colossales*. Ce qu'ils ne croyent que trop souvent.

Si l'on suit ces rapports, on doit penser que les dimensions vraies, doivent être celles auxquelles se plaisent les bons esprits, les excellens Artistes, & les hommes qui, dans quelque état & circonstances qu'ils se trouvent, n'oublient pas que leurs dimensions physiques & spirituelles, sont circonscrites. Quant aux petites dimensions, elles appartiennent ordinairement, dans les Arts, aux moindres talens, comme aux moindres genres. Aussi, sont-elles plus multipliées parmi les hommes, dont la plus grande partie, par nature ou faute de connoissances, sont réduits aux plus petites idées, comme le peuple des Auteurs aux plus petits détails.

CONFÉRENCES. Il est bien plus facile, (comme je l'ai dit dans l'article Artiste) d'établir les avantages qui résultent de l'usage des *conférences* académiques, que de donner des raisons plausibles de l'abandonner ou même de le négliger.

Lorsque les hommes qui s'occupent habituellement, & par état, des connoissances scientifiques ou Artielles, se réunissent, il est vraisemblable que leur but volontaire ou prescrit, est de s'entretenir de leurs occupations, de s'éclairer sur les théories & sur la pratique dont la connoissance leur est nécessaire, de s'instruire mutuellement, soit en se communiquant ce qu'ils savent, soit en discutant ensemble les objets susceptibles de doutes & d'éclaircissémens. Aussi lorsque l'on se représente les Savans & les Artistes réunis, on les suppose toujours occupés de ces soins, & l'on se forme par-là une idée qui ennoblit leurs assemblées. Si tout au contraire on se représentoit des Savans ou des Artistes

s'occupant ensemble presque uniquement des formes relatives à l'organisation de leur société, discutant longuement dans des assemblées qu'on appelle *Académiques*, les détails minutieux résultant de ces formes. Si l'on venoit à penser enfin qu'un nombre choisi d'Artistes distingués par les divers talens qu'embrasse un des plus nobles Arts, passent ensemble plusieurs heures sans s'occuper principalement de ce qui honore les Arts dont ils tirent leur gloire, & distinguent l'Artiste de l'Artisan, on seroit excusable sans doute d'inférer que ces sociétés se rapprocheroient infiniment plus qu'elles ne doivent des Communautés d'Ouvriers.

Les Fondateurs de la plupart de nos Académies ont prévu cet abus, & dans une grande partie des sociétés destinées à étendre les connoissances humaines, de sages réglemens prescrivent des travaux communs à tous les Membres, ou des travaux qui devant leur être communiqués, donnent matière à des discussions utiles. Dans nos Académies des Arts & dans celle de Peinture entr'autres, l'usage des *conférences* a été établi & recommandé.

On a eu en vue la communication & l'accroissement des lumières parmi les Maîtres de l'Art, l'instruction des Elèves qui doivent être admis avec choix & comme récompense dans quelques-unes des assemblées pour y entendre de tems en tems la lecture des *conférences* faites par leurs Maîtres, ou les éloges donnés aux Artistes que la mort enlève, & dont les talens, joints aux mœurs, ont honoré l'Académie; enfin l'on a sans doute pensé que le choix des travaux Académiques rassemblés & rendus publics un jour, répandroit dans la société & dans la Nation, des connoissances nécessaires pour parler & juger convenablement des productions Artielles.

Les objets propres à des *conférences* sont inépuisables, relativement aux Beaux-Arts; & quoiqu'il existe sur cette matière un nombre considérable de livres & de brochures de toute espèce, on peut avancer qu'il n'existe point encore d'ouvrage méthodique, suivi, complet & composé sur un plan général.

Un corps d'ouvrage aussi intéressant & aussi utile que celui que j'indique ici pourroit l'être, n'existe pas même en Italie, où les Arts ont été cultivés si honorablement par des hommes célèbres dont plusieurs joignoient la connoissance des Lettres à celle de plusieurs Arts qu'ils pratiquoient avec succès. Ce corps d'ouvrage ne peut être vraisemblablement composé que par des sociétés Académiques, dont les Membres distingués écriroient sur les parties auxquelles ils se seroient plus particulièrement attachés. On doit penser que des matériaux de ce genre, mis en œuvre d'après un plan déterminé, rédigés ensuite, & examinés par ceux qui en seroient les plus capables, formeroient un monument propre à honorer

la Nation, les Arts, & à constater l'état des lumières d'un siècle éclairé. Il seroit sur-tout nécessaire, dans ce grand ouvrage, de s'appliquer à rendre les idées parfaitement claires, en expliquant toujours le plus intelligiblement possible, le sens principal & les sens particuliers des termes de l'Art. Il s'agiroit de bien distinguer dans les parties qui regardent la pratique, ce qui est positif, ce qui peut se démontrer & s'exécuter même par des méthodes sûres, d'avec ce qui comporte des élémens trop variés, trop nombreux pour être calculés d'une manière rigoureusement exacte.

Un des premiers fondemens de cet ouvrage seroit donc, par exemple, d'excellens traités de Perspective, rédigés d'après ce qui est le moins compliqué, jusqu'aux objets qui le sont le plus. Il faudroit que les problèmes & leurs démonstrations fussent rendus de manière que l'Elève pût les comprendre sans une trop grande contention, & le Maître y avoir recours dans les ouvrages peu ordinaires & compliqués. La Perspective, comprenant les loix que suit inaltérablement la nature dans l'apparence visible de tous les objets que peut imiter l'Artiste, il est certain que cette connoissance est dans l'ordre théorique, la première, & l'une des plus essentielles. Les loix de la Nature, comme je l'ai dit, sont fixes à cet égard; ainsi les objets & les plans de ces objets, ainsi que la place où on les suppose, étant une fois établis, leurs apparences, telles qu'elles doivent s'offrir à la vue d'après un point donné, sont inaltérablement fixées, & cette partie scientifique peut être rigoureusement démontrée. Comme il existe déjà un assez grand nombre d'ouvrages, il ne s'agiroit que de rassembler en un seul ce qui se trouve de plus clair, de plus méthodique, de moins compliqué, de moins embarrassé par les calculs & par les termes & figures géométriques, parce que ce seroit à des Peintres, & non à des Géomètres que l'ouvrage classique seroit destiné.

La Perspective aérienne sembleroit, par la dénomination, devoir accompagner la Perspective qu'on appelle *linéale*; aussi les joint-on souvent ensemble dans les traités de Peinture; cependant je lui destinerois une autre place, parce que, si les problèmes que cette perspective offre à résoudre peuvent bien être regardés comme étant de nature à être démontrés, cependant les élémens qui y entrent sont trop nombreux, trop variés, trop peu fixes & sensibles, de manière qu'il faudroit un tems considérablement trop grand, & une sagacité peu commune, pour les soumettre à des règles géométriques & à des procédés rigoureux. En effet pour donner une idée de cette difficulté, qu'on pense que la densité de l'air, au travers duquel passe le regard, est susceptible toute seule d'un si grand nombre de variétés, que l'on ne peut véritablement les

soumettre à des opérations méthodiques. Cependant les nuances, les apparences même des corps reçoivent l'influence de tous les accidens de l'air & ils en reçoivent de tous les accidens de la lumière. Si la seule distance géométrique en décidait, la perspective aérienne se rapprocheroit de la Perspective linéale; mais, comme je viens de l'indiquer, une infinité d'autres causes s'y joignent, aussi à quelques règles générales près; c'est de l'observation, de l'expérience & du raisonnement guidé par l'intelligence de l'Art, que les Artistes qui ont excellé dans cette partie se sont formé leurs systèmes.

Je destinerois, d'après ce que je viens d'exposer, la Perspective aérienne, à être placée dans le nombre des parties qui intellectuellement participent des sciences exactes, mais qui, dans la Pratique de l'Art, ne peuvent comporter que des approximations intelligentes. Mais si l'Artiste ne peut espérer de rendre les objets rigoureusement conformes à toutes les loix de cette perspective, ceux qui s'occupent de cet ouvrage de Peinture sont moins en état encore d'apprécier strictement le plus ou moins de conformité de l'imitation avec la nature.

La seconde base de la Peinture, qui est aussi positive que la Perspective linéale, est l'Anatomie. Je ne répéterai pas sur quelle raison est fondée cette assertion. Plusieurs articles de ce Dictionnaire l'expliquent assez. Nous avons aussi un nombre assez considérable d'ouvrages sur cet objet; mais dans les uns, ce sujet est traité, si l'on peut parler ainsi, trop anatomiquement: dans quelques autres, trop pittoresquement. Dans les ouvrages anciens, tels que celui d'Albert Dur, dans lequel il traite des proportions qui ne peuvent être fondées que sur les observations anatomiques, ces observations, portées à des détails sans fin, rebutent ceux qui veulent s'en instruire. Il faut bien observer que, dans le nombre des hommes à qui ces ouvrages doivent être destinés, les Artistes ont un intérêt continuel & très-grand qu'en les instruisant on ménage leur tems, & que les Amateurs à leur tour, ont un grand besoin de trouver une telle facilité à s'instruire, qu'ils se laissent amorer, pour ainsi dire, & induits à acquiescer dont la plupart ne croient avoir besoin, ni pour jouir, ni pour décider.

Dans le grand ouvrage, dont j'esquisse ici le plan, la partie Anatomique comprendroit l'Ostéologie réduite à ce qui est nécessaire à l'Artiste, la Myologie, plus étendue, mais restreinte encore aux objets & aux accidens dont l'influence a lieu sur les apparences visibles. Il seroit à propos que ces différents traités fussent relatifs à des figures gravées avec la plus grande intelligence, & à des figures de ronde-bosse, ou modèles en plâtre qui offriroient dans les dimensions naturelles les différentes couches des muscles qui opèrent sur les corps animés des apparences sans

cesse modifiées à notre vue. Il seroit nécessaire encore que l'ouvrage d'Anatomie classique pour les Artistes comprit les représentations d'un choix de figures antiques, dans lesquelles se trouveroient les plus renommées, & que ces memes figures fussent exactement représentées successivement dans l'état de squelette & d'écorché, pour faire bien appercevoir la relation de la proportion des parties solides & des parties musculueuses de la première & de la seconde couche, dans les attitudes où les Artistes anciens les ont placés. Ainsi l'on rassembleroit ce qui se trouve épars dans plusieurs ouvrages, quelque fois fort difficiles à trouver, & dont les éditions épuisées se renouvellent sans exactitude. D'ailleurs, les préceptes, les exemples & les nomenclatures examinées avec un soin particulier, sous les yeux d'un corps d'Artistes, & avec les secours d'un Professeur éclairé, établi dans l'institution de l'Académie, ces livres de préceptes qui, par l'approbation authentique des corps instruits, ne laisseroient point de doute sur leur mérite, seroient vraiment ouvrages classiques. Le complément de celui dont il est question en entraineroit quelques autres qui n'ont point été faits. Tel que seroit, par exemple, un traité avec figures des mouvemens démontrés impossibles, qui seroit la condamnation des attitudes exagérées, auxquelles la nature se refuse, attitudes qu'emploient trop souvent les Artistes peu instruits, ou entraînés par un desir de rendre l'expression plus sensible, desir que plusieurs prennent pour l'inspiration du génie.

On démontreroit donc par les loix de l'Optéologie & de la Myologie, que ces mouvemens, qu'on croit souverainement expressifs, expriment mal, puisqu'ils ne peuvent exister; que les ressorts, les jointures, les extensions fixés par la charpente du corps humain, ne peuvent se prêter sans restriction à l'imagination, & l'on seroit sentir que ces défauts nuisent absolument à l'expression, parce qu'il est dans la nature des vérités qui, sans être démontrées à l'intelligence, sont appréciées assez juste par une sorte d'instinct & par une secrète conscience, dont nous sommes généralement doués, sans nous en rendre compte.

On ajouteroit à ces objets intéressans, pour la perfection de l'Art, des détails infiniment intéressans, dont nous n'avons que des objets imparfaits, sur les muscles qui expriment des passions simples, sur le concours de ceux qui expriment les passions compliquées, les passions extraordinaires & les bornes que la nature a assignées encore au jeu de ces muscles; enfin l'Anatomie pittoresque des animaux, qui entrent le plus souvent dans les compositions des Peintres, deviendroit nécessaire pour compléter ce cours fondamental, & les explications, les planches, les renvois aux figures en ronde-bosse, qui seroient exposées dans des salles destinées à cet

objet, s'offriroient au moindre desir des Artistes, comme un moyen d'instruction bien préparé, garanti par la sanction des Maitres de l'Art, & dont pourroient également profiter les Amateurs de l'Art pour jouir plus complètement des leçons utiles, sonder leurs critiques, leurs observations & leur jugement.

Après ces ouvrages élémentaires, classiques & démontrés, viendrait ce qui regarde la pondération, dont quelques Auteurs - Artistes, tels que Léonard de Vinci, ont sagement écrit; mais dont les instructions excellentes n'ont pas l'ordre qu'on a droit de desirer, & ne sont pas à beaucoup près aussi complètes qu'il le faudroit.

Cette première division d'ouvrages classiques imprimée serviroit de récompense, ajoutée aux médailles & aux prix d'émulation. Il faudroit regarder à cet égard la prodigalité comme un moyen de répandre dans les Arts & dans la société des idées arrêtées, qui y manquent absolument, & sans lesquelles cependant les opinions générales sans base, & par conséquent arbitraires & flottantes, ne peuvent que contrarier les progrès des Arts, les succès des Artistes, en favorisant le mauvais goût & l'ignorance.

Après avoir rédigé les parties fixes & exactes de l'Art, on penseroit aux parties sur lesquelles on ne peut éclaircir d'une part que par des raisonnemens sans démonstrations rigoureuses; & de l'autre part, d'après le degré d'intelligence, de disposition, de talent & de génie, de ceux à qui les instructions artistiques sont destinées.

Je parle, premièrement des parties constitutives de l'Art, soumises à l'observation intelligente de l'esprit, & soustraites par conséquent à une routine par laquelle commence presque toujours l'existence des Arts, avant qu'ils soient éclairés par la méditation, la comparaison & les connoissances étrangères qui ont le droit de leur offrir des secours.

Cette partie de l'ouvrage classique, établiroit donc des notions de ce qu'on doit entendre intellectuellement par le dessin, la couleur & la composition. Un nombre assez grand de manières d'envisager ces parties, seroient exposées avec ordre & clarté, & celles qui seroient les plus simples, les plus sensibles, conviendroient aux Artistes nés avec une intelligence moyenne, & à ceux que le penchant ou les circonstances accidentelles ont attachées aux ouvrages qui ne demandent pas toutes les ressources de l'esprit & du génie; les explications plus spirituelles, plus profondes, plus étendues, plus rapprochées des principes généraux des Arts libéraux, plus relatives à leurs nobles destinations, seroient développées à leur tour, mais en prenant le plus grand soin pour ne pas s'égarer dans des discours vagues, quelquefois assez riches d'expression.

& pauvre de sens véritable, dans des idées trop métaphysiques, trop spirituelles, qui, pour les saisir, détachent & éloignent trop l'Artiste de son crayon, de sa palette & de ses pinceaux, le transportent trop de son atelier, dans un cabinet de philosophe. Le défaut des premières méthodes des nobles Arts, est d'être bornées à des notions trop simples, &, si je l'ose dire, trop matérielles; le défaut des dernières qu'on cherche à établir, lorsque l'esprit est plus généralement exercé, est l'extrémité opposée, & cette extrémité vicieuse, devient peut-être insensiblement plus contraire aux progrès que la première; car si les notions de l'Art à sa naissance sont effectivement restreintes & trop bornées; d'un autre côté, les notions spirituelles deviennent vagues, & finissent par embrasser trop d'idées étrangères à l'Art: elles sont ordinairement le fruit des imitations & de l'imagination de ceux qui ne pratiquent pas les Arts, & elles excitent les Artistes à des efforts & à des contentions abstraites, dans lesquelles ils s'égarent: ils ne peuvent guère éviter d'y prendre le goût de ce qu'on appelle *subtilités*, & le dégoût de la pratique qu'ils trouvent trop indocile d'après leur imagination exaltée. On pourroit comparer les Artistes qui entremêlent avec une juste mesure la théorie & la pratique, à ces hommes vraiment respectables qui méditent sur les vertus, sans cesser de les mettre en pratique, & les Artistes trop livrés aux théories, à ces cénobites, qui ne s'occupent des vertus qu'en contemplation; & sans qu'il en résultât d'avantage effectif pour les autres hommes. Le Poète, l'Orateur, l'homme de goût, peuvent se détacher bien plus aisément du mécanisme des Arts qu'ils exercent, parce que ce mécanisme y tient une bien moindre place. Le discours familier même, lorsqu'on parle de Poésie, d'éloquence, est un exercice de l'Art de la parole, Les Poètes, les Orateurs, en parlant de poésie & d'éloquence, pratiquent ce qui fait l'objet de leurs méditations; mais le Peintre, le Sculpteur, a beau parler de peinture & de sculpture, il laissera toujours des doutes sur son talent, parce que le public ne sépare point en général, la pratique de ces Arts de leur théorie; & que les plus beaux discours des Artistes, ne garantissent pas la capacité réelle de ceux qui les tiennent. Je souhaiterois donc que les notions rédigées fussent, autant qu'il est possible, réduites à des idées bien claires, bien justes, & dénuées de tout ce que les Auteurs ne se permettent ordinairement d'y joindre; que faute de connoissances bien fondamentales, ou pour éblouir les lecteurs, & mériter le titre d'Ecrivains agréables & spirituels. Le dessin, comme partie constitutive, entraînera à expliquer ce qui regarde la correction, la finesse, la beauté des formes, le caractère des objets, &c.

La couleur exigera qu'on explique les procédés par lesquels l'Art s'efforce, dans cette Partie, d'imiter la nature, les conventions générales, les moyens auxquels on est obligé d'avoir recours, pour imiter la lumière & sa privation; enfin, la différence qui existe, & qu'on peut développer, jusqu'à un certain point, entre le clair-obscur & la couleur en elle-même.

La couleur est, en général, une de ces parties dont les élémens sont trop multipliés, pour que l'on puisse la démontrer: elle a ses relations avec la nature individuelle, puisque les objets n'ont pas précisément les mêmes tons de couleur, dans certains climats que dans d'autres; que les modifications des couleurs varient sans cesse par les accidens de l'air, de la lumière, par les oppositions, les rejaillissimens, &c. On feroit voir, bien positivement, que le clair-obscur, qui se rapproche de la perspective aérienne, est, comme elle, une science intellectuellement positive; mais qu'on ne peut cependant démontrer rigoureusement. Pour en donner des notions - il faudroit donc recourir aux exemples; & malheureusement ces exemples, tirés des ouvrages des Maîtres qui ont plus profondément étudié & pratiqué méthodiquement cette partie, ne peuvent être mis entre les mains de tout le monde, comme les instructions dont je parle. Un grand nombre de tableaux, les plus renommés, sont fixes, immobiles; & de plus, changent & se détériorent, ou par leur nature, ou accidentellement, de manière que souvent, après une espace de temps, les inductions qu'on croiroit pouvoir en tirer pour instruire, ne se trouvent plus justes. Aussi, comme je l'ai dit, cette partie est-elle une de celles dans lesquelles les notions doivent être le plus méditées, le plus clairement rendues qu'il est possible.

Les Arts, dont il est question dans ce Dictionnaire, ne seroient pas ce qu'on appelle libéraux, si toutes leurs parties constitutives étoient soumises à des démonstrations rigoureuses. C'est par les parties qui ne peuvent se démontrer, mais qui se conçoivent & se sentent, qu'elles appartiennent au Génie & au sentiment. C'est par ces parties que tout homme ne peut être Architecte, comme tout homme pourroit parvenir à être maçon.

On sent aisément, sans que je m'étende trop sur cette esquisse du plan d'un ouvrage national & académique, que les parties relatives aux connoissances accessoires seroient au moins aussi considérables que les parties relatives aux connoissances constitutives, mais qu'il faudroit qu'elles fussent toujours traitées d'après le même esprit. Ainsi les connoissances morales des affections & des passions des hommes ne seroient pas exposées, comme l'a fait Descartes: il s'est occupé de ce que les passions opèrent intérieurement, de leur origine, de leurs effets spirituels; le Peintre n'a besoin de
savoir

savoir que généralement ces principes & cette marche. Il faut donc la lui indiquer & s'arrêter principalement à ce qu'elles opèrent sur les apparences visibles des corps. Les passions, spirituelles par leur nature, prennent un corps, pour ainsi dire, & deviennent matérielles par les expressions des traits, par les mouvemens & les signes que nos membres en éprouvent. C'est-là l'objet intéressant pour les Artistes, & sur lequel ils ont besoin d'être guidés. L'Histoire, traitée pour leur usage, demanderoit que les Rédacteurs eussent la plus grande attention à présenter toujours le plus relativement à l'art de représenter physiquement chaque objet, les faits, les sites, les actions, les couleurs, les formes, les usages, &c. Les faits sont du ressort immédiat de l'Histoire; les sites, du ressort de la Géographie artielle: car il en est une qu'on n'a point encore traitée; les mouvemens d'où résultent les différentes actions, ressortissent de l'Anatomie & de la pondération; les effets ont pour base les deux perspectives: les couleurs & les formes propres des objets appartiennent à la Physique, & leurs modifications, à la science du clair-obscur: enfin, les usages qui embrassent aussi les conventions, constituent & la science du costume & celle des allégories, des attributs & des emblèmes. Je ne reprendrai pas chacune de ces divisions, mais je dirai qu'elles méritent d'être traitées avec beaucoup de méthode, & sur-tout avec une sagacité qui sache présenter chaque notion la plus séparée des autres qu'il est possible, & sous la forme la plus relative à l'Art; ce qui ne peut s'opérer que d'après les vues, les observations & les instructions que les gens de l'Art intelligens & généralement instruits auront consignés dans le magasin général, que je souhaiterois qu'on formât.

On y joindroit, en complétant l'ouvrage dont il seroit la base, la notice impartiale des Artistes & des écoles; mais au lieu d'abonder dans ces notices en détail personnel, je voudrois qu'on s'attachât préférentiellement à la marche de l'Art, à ses progrès, aux circonstances qui y influent, enfin, à distinguer les qualités essentielles qui ont fait la réussite des Artistes dont on parleroit; à faire appercevoir les parties qui leur manquoient, & l'influence de cette privation sur la perfection à laquelle ils se dirigeoient; les systèmes des Ecoles différentes trouveroient leur place dans cette partie de l'ouvrage, & cette portion en-

traineroit les notices & catalogues des productions de tout genre qui ont été célèbres, en observant ceux qui ont péri, ceux qui se sont perdus, ceux qui se détruisent, & offrent déjà des preuves d'une altération malheureusement inévitable, mais souvent accélérée, ou par la faute des Artistes, par le mauvais choix & le mauvais emploi des moyens, ou par la négligence & l'ignorance des possesseurs ou dépositaires des ouvrages des Arts, C'est après cette partie que commenceroit celle où se trouveroient compris tous les détails mécaniques, la nature des substances dont on se sert, des ustensiles, des moyens qu'on emploie, l'imperfection d'une partie de ces objets, les qualités bonnes ou perfectibles de quelques-uns, les inconvéniens à éviter, les difficultés qui restent à surmonter, & les recherches qui restent à faire, non-seulement dans les moyens dont on use, mais dans ceux qui conviennent à toutes les différentes manières d'opérer. Alors s'ouvriroit une autre carrière à parcourir, en traitant de toutes les branches des Arts, du dessin, tant qu'elles conservent assez de libéral, pour n'être pas renvoyées à la classe des métiers. On entreroit, à l'occasion de cette dernière observation, même dans ce que les métiers ou professions qu'on regarde comme purement mécaniques, peuvent admettre, suivant les circonstances, d'idées libérales, qui ressortissent à l'esprit général de l'Art.

Je m'arrêterai, parce que cet article deviendroit enfin trop disproportionné par son étendue, à ceux qui le précédent & le suivent; mais je crois devoir présenter comme essentiel au mot dont il s'agit, deux exemples de *conférences* originales, composées dans l'esprit des Statuts de l'Académie de Peinture, lues à ses assemblées, & que je ne crois pas imprimées, elles sont l'ouvrage de MM. Bourdon & Oudry, Artistes connus & distingués. Elles prouveront qu'il n'est pas nécessaire pour faire des *conférences* utiles, de s'être exercé dans l'Art d'écrire, ni d'avoir une grande étendue de ce qu'on appelle quelquefois si mal à propos *génie*; mais que la connoissance raisonnée de l'Art, la clarté d'un bon esprit, qui est plein de son sujet, & la pureté de son intention sont le plus souvent préférables aux efforts & aux agrémens si rarement placés ou mesurés, qu'inspirent l'imagination & les prétentions de la vanité.



R É F L E X I O N S

Sur la manière d'étudier la couleur, en comparant les objets les uns aux autres.

Par M. OUDRY, Professeur.

JE me flatte d'être assez connu de vous, Messieurs, pour n'avoir pas besoin de vous assurer que si j'entreprends ici de m'expliquer sur quelques-uns de nos principes, ce n'est point du tout dans la vue d'attaquer les sentimens d'aucuns de mes confrères, qui pourroient voir les choses d'un autre œil que moi, & que c'est encore moins dans celle de vouloir leur faire la leçon. Vous savez que j'ai toujours respecté les lumières & les talens de nos habiles Maîtres. Aussi puis-je dire avec franchise que lorsque je m'avais de couched par écrit les réflexions que je hasarde ici, je ne pensois pas à les faire jamais paroître devant vous : je songeois seulement à me les arranger dans l'esprit, & à les mettre ensemble pour l'instruction de mon fils ; mais, depuis qu'on a si bien prouvé que chacun de nous doit contribuer, suivant son talent, à celle de nos jeunes Elèves, que pour cela même vous faites entrer dans nos assemblées, j'ai cru qu'il falloit faire tout céder à cette considération.

Je vous prévien donc que ce que j'ai à dire, je ne compterai le dire qu'à eux. Si vous jugez, après la lecture de ce Mémoire, qu'ils en puissent tirer quelque fruit, il aura pour moi tout le mérite que je desiré. Je n'ai pas assez de présomption pour croire qu'il en puisse avoir aucun autre. Ayant fort peu d'habitude à écrire, j'ai tâché de rendre mes pensées tout uniment, comme je les conçois. Je les ai arrangées comme elles me sont venues. Cela n'annonce pas un plan bien recherché. Quant à la diction, je ne m'en suis point tourmenté, comme vous vous en appercevrez aisément.

La même bonne-foi avec laquelle je vous prévien, Messieurs, de ce que vous pourrez trouver à redire à ce Mémoire, m'autorise aussi, à ce qu'il me semble, à vous annoncer ce que vous y pourrez trouver de bon. C'est ce qui en fait le fonds, que je ne croirois pas indigne de vous être proposé à vous-mêmes, si j'étois assez heureux pour rendre les choses comme je les sens. Au reste, ce fonds même, je ne vous le donne pas pour être de moi ; c'est un bien que je tiens d'un Maître qui m'est cher, & de qui je révérai la mémoire jusqu'au dernier soupir. Vous

savez, Messieurs, quel homme c'étoit que M. de l'Argillière, & les admirables maximes qu'il s'étoit faites, par rapport aux grands effets & à la magie de notre Art. Il me les a toujours communiquées avec un véritable amour de père ; & c'est, je vous assure, avec le plus sensible plaisir que puisse sentir un honnête-homme, aimant véritablement son Art, & la jeunesse qui cherche tout de bon à s'y distinguer, que je les communique ici à mon tour.

M. de l'Argillière m'a dit une infinité de fois que c'étoit à l'Ecole de Flandres où il avoit été élevé, qu'il étoit particulièrement redevable de ces belles maximes dont il savoit faire un si heureux usage ; il m'a souvent témoigné la peine que lui causoit le peu de cas qu'il voyoit faire parmi nous des secours abondans que nous en pourrions tirer. Peut-être étoit-il un peu trop prévenu en faveur de cette mère-nourrice, qu'il n'a jamais cessé d'aimer tendrement. Il est certain qu'à bien des égards, il attribuoit de grands avantages à cette Ecole sur la nôtre. Il alloit jusqu'à prétendre que dans la partie même du Dessin, dans laquelle elle est assez foible, ses Artistes agissoient souvent sur de meilleurs principes que les nôtres ; & voici comme il raisonna :

« Qu'est-ce que le Dessin, disoit-il ? Une imitation exacte de l'objet qu'on veut représenter. »
 « Comment parvient-on à bien saisir cette imitation ? Par une grande habitude d'accuser le »
 « trait, tel qu'on le voit ; mais si le naturel, ou »
 « le modèle, dont on peut disposer, n'est pas »
 « des plus parfaits, doit-on l'imiter avec tous »
 « ses défauts ? Voilà où commence l'embarras. »
 « L'Ecole Flamande dit oui : la nôtre dit non. »
 « Il faut, dit l'Ecole Française, lorsque l'on »
 « dessine, d'après le naturel, corriger à l'aide »
 « du goût, ses défauts. Il faut, dit l'Ecole Fla- »
 « mande, accoutumer la jeunesse à rendre le »
 « naturel, tel qu'elle le voit, & si bien que »
 « dans les diverses Académies que dessineront »
 « les Elèves, l'on reconnoisse les différens mo- »
 « dèles d'après lesquels ils les auront dessinées. »
 « Quand une fois ils en seront là, ils porte- »
 « ront la même exactitude à l'étude de l'An- »
 « tique, & avec beaucoup plus de profit que

« n'en pourrions tirer ceux qui se seront laissés
« aller à dessiner de manière & à ra plus voir
« ni la nature, ni l'antique, que par les yeux
« de leur Maître. »

M. de l'Argillière ne balançoit pas à prendre
parti pour ce dernier raisonnement. Je n'oserois
dire pourtant qu'il ait bien pénétré ce sentiment
où il étoit, par la pratique.

Il laissoit fort l'attention qu'avoient les bons
Peintres Flamands de son tems, à choisir des
modèles différens pour faire, d'après les écorces,
des figures de différens caractères, dont ils avoient
besoin dans leurs tableaux; un modèle plus fin,
par exemple, pour faire une figure d'Apollon;
un modèle plus fort & plus chargé pour faire un
Hercule, & ainsi du reste. « A quel point de
perfection ne pourrions-nous pas la Peinture,
« disoit-il, si nous voulions ici prendre les mêmes
« précautions, qui sûrement ne seroient pas dis-
« cutes à peindre dans une ville comme Paris? »
Et il regardoit comme un malheur de voir que
dans notre Ecole l'on vouloir trouver tous ces
différens caractères dans le même modèle, & que
l'on se contentoit d'y enseigner que pour une figure
d'Apollon, il ne s'agit que de débaucher le cou-
rour, de même que pour une figure d'Hercule,
il ne faut que le charger. Cette vanité juive &
vaine qui nous plaît tant dans la Nature, il ne
croyoit pas qu'on la pût attraper sans le secours
de plusieurs modèles; & lui, qui faisoit tout de
génie, affiroit qu'il ne se feroit à son imagination
que pour des draperies & des mains qu'il savoit
depuis long-tems par cœur; mais s'il avoit eu à
travailler pour l'Histoire, qu'il n'auroit pas man-
qué de suivre l'usage de l'Ecole de Flandre.

Quand je lui témoignois quelquefois mon éton-
nement de ce qu'avec cette exactitude & ces
précautions, ces Novices étoient, généralement
parlant, restés si médiocres pour la partie du
Dessin; il me répondoit que c'étoit moins leur
faute que celle de leur pays; où la Nature se
montre rarement aussi belle qu'elle l'est en Italie,
& là-dessus il me monroit des Académies de
Rubens & de Vandyck, destinées d'après des mo-
dèles bien proportionnés, lesquelles effectivement
étoient finies d'un grand goût, sans cesser d'avoir
cet air vrai que donne la parfaite imitation du
naturel.

Enfin, en quoi il estimoit fort les habiles Maî-
tres de ce pays-là, c'est qu'ils ne se bornoient pas
seulement à dessiner la figure humaine, qu'ils lui-
sissent à tout le reste. Il convenoit bien qu'elle
devoit aller avant tout; mais il souffroit de voir
plusieurs de nos grands Maîtres dessiner si mal
les parties accessoires de leurs compositions, &
n'être pas honteux de dire, quand il ne s'agit
soit pas de la figure, que le reste n'étoit point
leur talent.

Puisque celui de l'Histoire embrasse tous les
objets visibles, il ne vouloir point qu'on se pût

véritablement dire Peintre d'Histoire, sans les
avoir dessinés & peints tous.

« Pourquoi, dans nos Ecoles, disoit-il, ne pas
« accoutumer la jeunesse à dessiner toutes choses
« d'après le naturel, ainsi que l'on fait en Flan-
« dre? Paysage, animaux, fruits, fleurs, tout
« la vérité est si grande & d'une si belle arde,
« Ces exercices lui feroient de la facilité pour
« tout. Elle se formeroit l'œil à l'imitation gé-
« nérale, & le rendroit plus juste. S'il est vrai,
« continuoient-il, que le dessin sert à tout, je suis
« aussi que tout sert au dessin, & puisqu'il est si
« difficile de dessiner juste quelque objet que ce
« soit, on ne peut devenir habile qu'en formant
« une telle difficulté, & en se rompant dans
« l'habitude de dessiner tout. »

Je ne pourrais pas plus loin, Messieurs, les
révéler que je tiens de mon Maître sur le dessin.
Je vous les ai annoncées d'avance comme des
espèces de préjuges; mais quand même vous les
regarderiez sur ce pied-là, j'espère que vous ne
les jugerez pas indignes de votre attention, & que
même les auteurs, si vous lui en croyez, vous
paraîtront être les auteurs d'un grand Amis.

Où il l'a été bien véritablement, Messieurs,
& de votre avis à nous, avec une haute supé-
riorité; c'est dans la partie de la couleur, du
clair-obscur, de l'effet & de l'harmonie. Les idées
qu'il avoit là-dessus étoient infiniment belles &
fort claires quand il les expliquoit, comme il
faisoit, avec beaucoup de bonté & de douceur.
Je ne veux donc plus l'avilir que par ce
seul côté. Je n'achève de me souvenir de ce
qu'il m'a dit de meilleur sur tout cela. Je ne
le dirai pas si bien que lui; mais je le dirai
d'autant bon cœur & de mon mieux. Voilà tout ce
que je puis promettre: le reste ne dépend pas de
moi.

D'avis encore que je méritois souvent mes
idées propres à celles de mon Maître; jamais
peine à les figurer, & depuis trop long-tems
elles ont fait corps ensemble, que cela me té-
roit presque impossible. D'ailleurs quarante an-
nées d'un travail assidu n'ont pu manquer de
me donner quelques connaissances nouvelles,
dont je ne veux pas dire plus avoir envers
nos jeunes gens, que de celles que je tiens d'ar-
rivi. Admettez mon talent comme je l'aime, je
voudrais faire en sorte que le peu que je suis, ils
le fussent aussi-bien que moi. Car je ne connois
rien de si bas dans un Art comme le sçavoir, que
d'avoir de petits secrets, & de ne pas être pour
ceux qui doivent nous succéder, ce que l'on a
fait pour nous.

Comme je l'ai déjà dit, je ne prétends parler
en tout ceci, qu'à notre jeunesse, & pour leur
éviter toute équivoque là-dessus, je vous prie de sou-
venir bien que je lui adresse la parole en dernier.
C'est une leçon de Portefeuille que je lui ferai en

vous présence. Heureux si elle vous plaisoit assez, Messieurs, pour vous donner envie d'en faire autant, voyez, jeunes gens, combien vous y gagnerez, & combien vous m'auriez d'obligation. Écoutez-moi maintenant.

Le coloris est une des parties les plus considérables de la Peinture. C'est celle qui la caractérise, qui la distingue de la Sculpture; c'est dans la couleur que consiste le charme & le brillant de nos ouvrages. Vous êtes assez avancés pour savoir tout cela. Vous savez encore que dans le coloris on regarde deux choses, la couleur locale & le clair-obscur; que la couleur locale n'est autre chose que celle qui est naturelle à chaque objet, & que le clair-obscur est l'Art de distribuer les clairs & les ombres avec cette intelligence qui fait qu'un tableau produit de l'effet; mais ce n'est point assez d'en avoir une idée générale. Le grand point est de savoir comment s'y prendre pour bien appliquer cette couleur locale, & pour acquérir cette intelligence qui la met en valeur par comparaison à une autre.

C'est là, à mon sens, l'infini de notre Art, & sur lequel nous avons beaucoup moins de principes que sur les autres parties. Je dis principes fondés sur le naturel; car de ceux fondés sur les ouvrages des anciens Maîtres, nous n'en manquons pas. Nous avons assez d'Ecrivains qui ont parlé là-dessus; mais ce qu'ils ont dit est-il toujours bien solide, ou s'il est solide, faisons-nous bien tout ce qu'il faut pour en tirer le fruit que les bons préceptes doivent produire? Voilà ma première difficulté.

Que faites-vous? Pleins de la juste inspiration qu'on vous a inspirée pour les Maîtres que nous regardons comme les premiers Coloristes, vous vous mettez à les copier. Mais comment les copiez-vous? Purement & simplement & presque sans aucune réflexion; mettant du blanc où vous voyez du blanc, du rouge où vous voyez du rouge, & ainsi du reste. En sorte qu'au lieu de vous faire une juste idée de la couleur de ce Maître, vous ne faites qu'en prendre l'échantillon. Que faudroit-il donc faire pour s'y prendre mieux? Il faudroit, en copiant un beau tableau, demander à votre Maître les raisons qu'a pu avoir l'Auteur de ce tableau pour colorer telle ou telle partie de telle ou telle façon. Par-là, vous apprendriez à connoître par raisonnement, ce que vous cherchez par routine, & qu'elle ne peut vous donner. A chaque Auteur différent que vous copieriez, vous obtiendriez de votre Maître une instruction raisonnée nouvelle & de nouveaux principes qui vous entreroient dans l'esprit, & qui vous garantiroient de cette prévention qu'on prend quelquefois pour toute la vie, en se passionnant pour un Auteur, & en laissant-là tous les autres, ce qui cause presque toujours la perte d'un jeune-homme qui auroit pu réussir.

En évitant ce danger, voici ce qui arriveroit

encore. En copiant, par exemple, un Titien, vous seriez enchantés des beaux tons que vous y trouveriez, & du beau jeu de ces tons par rapport à l'effet général. Mais votre Maître vous dirait: » Prenez donc garde: n'aiez pas croire que ces » tons auroient la même valeur, s'ils étoient placés » ailleurs. Ils appartiennent à cette composition » par telle ou telle raison. Et voilà le grand mérite de cet Auteur. Le moindre déplacement » que l'on feroit de cette couleur-là, la rendroit » fautive & choquante. » La force de ce raisonnement vous frapperait, & il vous doit frapper dès-à-présent. Car ne sentez-vous pas que la Peinture seroit quelque chose de bien borné, s'il ne falloit qu'un assortiment de teintes d'après le Titien, pour colorer aussi-bien que lui?

J'aimerois fort encore que pour rendre cette étude plus utile, vous y mêlâssiez l'étude d'après nature. Oui; je voudrois, dès qu'un jeune-homme commence à peindre, ayant un bon fonds de dessin, & qu'il connoît passablement la couleur, qu'au sortir de copier un Titien, il prit le naturel, pour faire d'après, un tableau dans la même intention. Cela le menérait à chercher dans la nature les principes que ce grand Maître a suivis pour la rendre si finement. Pensez-vous que celui qui parviendrait à saisir cette liaison, ne pourroit pas être regardé comme étant dans le bon chemin? Quand je dis un Titien, je dis aussi un Paul Véronèse, un Giorgion, un Rubens, un Rembrandt, un Vandick, tout Maître, en un mot, qu'on estime pour la couleur.

Vous ne sauriez croire combien vous iriez vite en prenant ce chemin-là, & combien vous auriez d'avantage sur d'autres, même à talens égaux, en peignant tout d'après nature dans cet esprit, c'est-à-dire, par rapport à la couleur. Faites-en l'expérience, & je suis sûr que vous me saurez gré de l'avis. En voici un autre.

La première attention que vous devez avoir, en vous servant du naturel dans cette vue, est de vous mettre en état de bien juger de la valeur qu'il doit avoir sur le fonds que vous lui destinez dans votre tableau. Cela est tout-à-fait de conséquence, & je vais tâcher de vous le prouver.

Tout objet tient toujours sa masse sur son fonds; & quand vous le peignez sur un fond privé de lumière, par conséquent d'une couleur foncée, il doit tenir sa masse claire. Si c'est un fond clair, il tient sa masse colorée, pour ne pas dire brune. Lors donc qu'en peignant d'après le naturel, vous voyez votre objet sur un fond privé de lumière, & qu'ensuite dans votre tableau, vous lui donnez un fond clair; il est inévitable que la plupart des parties doivent percer avec ce fond; ce qui arrivera également, si l'objet que vous aurez vu dans le naturel, sur un fond clair, occupe dans votre tableau un fond privé de lumière. Or, vous devez savoir que rien ne fait

plus de tort que cela , à l'effet d'un tableau. Sur quoi, j'ai encore à vous observer que ce n'est pas seulement la même couleur du fond que vous avez qui perce avec , mais aussi toute autre couleur qui feroit du même ton. Ce que je vous dis , c'est afin que vous vous mettiez en garde sur l'un & sur l'autre de ces défauts.

Le moyen de les éviter est si simple , qu'il est étonnant de le voir aussi négligé. Il consiste à se régler sur le fond que l'on veut faire dans son tableau , & de placer le naturel sur un fond pareil avant de peindre d'après ; & vous savez comment cela se peut faire ? c'est en mettant derrière cet objet une toile du même ton , que celui qu'on se propose de donner à son fond. Je demanderois même , pour plus de justesse dans cette étude , qu'on couchât sur cette toile , une même teinte à-peu-près que celle du fond ; que si j'avois une figure à mettre en opposition , sur un ciel bien clair , ma toile en eût la couleur ; si , sur une architecture piquée de lumière , que cette toile fût couleur de pierre ; si , sur un paysage , sur un lambris , sur quelque chose de plus sourd , qu'elle fût chargée d'une couleur approchant de celle qui , dans mon tableau , doit faire fond à mon objet : je voudrois encore qu'on eût l'attention , lorsqu'il s'agit d'un fond piqué de clair , de tourner la toile de façon qu'elle fût frappée du jour , comme dans les fonds sombres il faudroit faire le contraire. Les bons Maîtres de l'Ecole Flamande , n'ont guère manqué à prendre toutes ces précautions-là. Ils en ont tiré cet avantage de voir sûrement ce que les couleurs font les unes contre les autres , & d'en sentir bien la valeur , ce qui ne se peut connoître que par comparaison , d'autant qu'il n'y a point de discours , ni d'indications de dose , qui vous puisse désigner avec précision une teinte de quelqu'espèce qu'elle soit. C'est l'étude seule sur la nature qui conduit de l'une à l'autre , toujours par comparaison , & jamais autrement.

Pour vous mieux inculquer ces principes , je me vais servir d'un exemple : je suppose que vous vouliez peindre sur une toile , un vase d'argent. L'idée générale qu'on se fait de la couleur de l'argent , est qu'elle est blanche ; mais , pour rendre ce métal dans son vrai , il faut déterminer d'une manière juste l'espèce de blanc qui lui est propre & particulier. Et comment déterminer cela ? Le voici : c'est en mettant auprès de votre vase d'argent , plusieurs objets d'autres blancs , comme linge , papier , satin , porcelaine. Ces différens blancs vous feront évaluer le ton précis du blanc qu'il vous faut , pour rendre votre vase d'argent ; car vous connoîtrez par la comparaison , que les teintes de l'un de ces objets blancs , ne seront jamais celles des autres ; & vous éviterez les fausses teintes , que , sans elle , vous courrez grand risque d'employer. Cette intelligence est une de celles que les Peintres Flamands ont fait voir avec le plus de succès , & qui a , de tout temps , donné

à leurs ouvrages cette justesse de ton que nous y admirons avec tant de plaisir.

Je ne me ferois pas tant étendu sur cette doctrine des oppositions , sans le besoin que vous avez de la savoir ; besoin qui m'est connu par ce que je vous vois faire tous les jours à l'Académie. Ceux d'entre vous qui ont de la facilité , & qui ont fait leur figure plutôt que les autres , parce qu'ils la font à demi par cœur , emploient le temps qu'ils ont de reste à y faire des fonds ; mais comment les font-ils ? Est-ce en prenant garde à celui qui se présente derrière le modèle ? Point du tout : c'est en mettant du clair & du brun par pur caprice. Les oppositions qu'ils forment ainsi au hasard , sont presque toujours faites à contre sens. Elles ôtent le véritable tour à leur figure. Elles la font percer en vingt endroits. Si vous suiviez la voie qui vous est ouverte , par le fond que vous voyez derrière le modèle , le vôtre seroit raisonnable & raisonné tout naturellement. Vous placeriez dessus ce fond tant d'objets que vous voudriez , sans gêner en rien l'effet de votre objet principal , qui est votre figure. Au contraire , vous lui donneriez des soutiens agréables & convenables ; & vous apprendriez à composer sur des principes sûrs , & pris dans le vrai , c'est-à-dire , dans les effets de la nature , bien vus & bien compris , hors lesquels tout n'est qu'erreur & convention mal fondée.

Tout ce que je vous ai dit-là , sur ces compositions , ne peut avoir rapport , je le sais bien , qu'à un objet unique. Or , comme dans presque tous nos tableaux , il y en a plusieurs & quelquefois un grand nombre , vous m'allez dire que , dans ce cas , le moyen que je vous propose n'est plus praticable. Il est vrai que je vois souvent agir sur ce pied-là ; mais est-ce à dire pour cela qu'on fait bien ? L'on peint son objet sur un fond , qui est encore inconnu , parce qu'on n'a pas encore bien pris son parti sur le détail de ses oppositions. Cela se voit de reste , par celui qui a des yeux ; car , si on étoit bien décidé sur son fond , il est sûr que l'objet seroit peint tout autrement qu'il ne l'est. Que faudroit-il donc faire en pareil cas ? Il faudroit joindre , autant qu'il est possible , les objets que l'on veut peindre ; si l'on pouvoit les rassembler tous , l'effet en seroit admirable , & la comparaison des couleurs deviendroit si sensible , qu'ayant une fois posé la première , les autres viendroient se placer comme d'elles-mêmes , & , pour ainsi dire , forcément. Et n'allez pas croire , s'il vous plaît , que ces principes & ces façons de faire , peuvent avoir leur bon pour les tableaux Flamands , & n'être pas si propres pour notre goût François , & surtout pour nos tableaux d'histoire. Il n'y a point de goût , premièrement , qui ne doive être puisé dans la nature , & vous devez concevoir que le Peintre d'histoire le plus parfait , est celui qui la consulte & la représente le mieux dans toutes ses parties. La vérité de la couleur ,

ne se peut apprendre qu'en peignant tout d'après le naturel. Les Peintres qui n'ont pas voulu se donner cette peine, sont souvent tombés dans le faux. Car, les effets justes & qui sont si piquans, ne dépendent point de l'imagination. Il les faut voir, & encore avec un œil bien exercé, pour les rendre dans toute leur vérité. C'est cette fidèle imitation de chaque objet vu dans sa place, qui seule fait ces Peintres séduisans qui sont si vrais & si rares. Accoutumez-vous donc de bonne heure à vous familiariser avec l'étude d'après la nature. Elle vous offrira des secours, & vous donnera des connoissances que vous ne trouverez jamais qu'en elle.

Je ne borne point cette étude à la seule figure humaine; je demande que vous l'étendiez à tout. Comment pourriez-vous espérer sans cela de parvenir à ces comparaisons exactes d'une couleur considérée à l'égard d'une autre, qui seule peut faire ce qu'on appelle un bon Peintre?

Seroit-ce en vous livrant à une pratique de pur préjugé, qui ne vous fait voir la nature que par les lunettes d'autrui? Mais vous sentez bien que cela vous arrête tout court au milieu de votre route, & fait que votre génie ne vous est bon à rien. Les principes sont faits pour que dans les tems que vous serez vis-à-vis de la nature, vous la voyiez habilement. La nature bien vue, bien étudiée, vous peut seule donner ces lumières originales qui distinguent l'homme supérieur d'avec l'homme commun.

Je dis bien vrai; car si vous ne la voyez sans cesse avec ces yeux de comparaison que je vous demande, il n'y a rien de fait. Vous comprenez que ce ne seroit pas voir comme il faut que de la soumettre à un goût particulier que vous auriez pris, à un coloris de manière qui ne feroit que vous la déguiser à vous-même, de façon que ce que vous ferez d'après, paroîtroit être fait de pratique. Non; il faut qu'il n'entre pas un objet dans votre tableau, soit principal, soit accessoire, que vous ne l'ayez étudié dans l'esprit de lui donner la couleur juste qu'il doit avoir par-lui-même, & le ton juste de cette couleur réglée par les objets dont il est environné. Si vous ne prenez pas ce parti, comptez que jamais vous ne viendrez à bout de faire des tableaux estimables pour la couleur.

Ce seroit bien pis encore, si vous preniez le parti de faire exécuter vos accessoires par des mains étrangères. Ce secours est d'un danger infini. Il vous éloigne de cette étude de comparaison que vous ne pouvez trop cultiver. Il jette un faux dans votre ouvrage qui frappe également, soit que le Maître que vous avez choisi pour faire vos remplissages se trouve habile, ou qu'il ne le soit pas. Car, quelqu'habile qu'il soit, il ne voit pas la nature comme vous la voyez, par comparaison d'un objet à un autre. Il trouve votre

tableau fait; ce que vous lui faites ajouter, ce qu'il met à côté de votre ouvrage, devient une affaire de pratique. Il fait pour le mieux; mais pas si bien que s'il avoit vu les deux objets ensemble dans le naturel. L'âme de cette intelligence, qui doit partir d'un même point, n'est point dans tout cela. Si celui que vous avez choisi pour vous aider, est plus foible que vous du côté des principes, voyez à quoi vous vous exposez, & combien d'erreurs il semera sur votre tableau.

Pour éviter cet inconvénient, il faut de bonne heure vous exercer, comme vous venez d'entendre que le souhaitoit M. de l'Argillière, mon Maître, à faire de tout; mais sous les yeux de votre Maître, afin de faire avec principes. Il n'est point d'objet, si léger qu'il puisse être, qui étudié de cette façon, ne vous fit un bien infini.

Je me souviens là-dessus d'un fait qui m'arriva avec cet homme habile, l'exemple des Maîtres, comme des honnêtes-gens. Vous ne ferez pas fâchés peut-être que je vous en fasse part. Il me dit un matin qu'il falloit quelquefois peindre des fleurs. J'en fus chercher aussi-tôt, & je crus faire des merveilles que d'en apporter de toutes les couleurs. Quand il les vit, il me dit: « C'est » pour vous former dans la couleur que je vous » ai proposé cette étude-là. Mais croyez-vous » que ce choix que vous venez de faire, soit » bien propre pour remplir cet objet? Allez, » continua-t-il, chercher un paquet de fleurs » qui soient toutes blanches. » J'obéis sur le champ. Lorsque je les eus posées devant moi, il vint se mettre à ma place; il les opposa sur un clair, & commença par me faire remarquer que du côté de l'ombre, elles étoient très-brunes sur ce fonds, & que du côté du jour, elles se détachent dessus en demi-teintes, pour la plus grande partie assez claires. Ensuite il approcha du clair de ces fleurs, qui étoient très-blanc, le blanc de ma palette, lequel il me fit connoître être encore plus blanc. Il me fit voir en même tems que dans cette touffe de fleurs blanches, les clairs qui demandoient à être touchés de blanc pur, n'étoient pas en grande quantité, par comparaison aux endroits qui étoient en demi-teinte, & que même, il y avoit très-peu de ces premiers, & il me fit concevoir que c'étoit cela qui formoit la rondeur du bouquet, & que c'étoit sur ce principe que rouloit celle de tout autre objet auquel on veut donner cette apparence de relief; c'est-à-dire, qu'on ne produit cet effet que par des larges demi-teintes, & jamais en étendant les premiers clairs. Après cela, il me fit sentir les touches de brun très-fort qu'on voyoit dans le centre de l'ombre, & les endroits où elles se trouvent privées de reflets. « Peu de nos Pein- » tres, me dit-il, ont osé rendre l'effet que vous » voyez là, quoique la nature le leur montre » à chaque instant. Souvenez-vous, ajouta-t-il, » que c'est une des grandes clefs de la magie

» du clair-obscur. Souvenez-vous encore de pre-
 » dre toujours vos avantages du côté des ombres,
 » pour n'être pas obligé de vous noyer dans les
 » clairs, de les étendre, de les charger de cou-
 » leur pour faire briller votre objet, & posez
 » enfin comme une règle générale que tout ce
 » que vous pouvez faire par cet artifice vaut bien
 » mieux que de chercher à le faire par l'épais-
 » seur de couleur, parce qu'étant appliquée sur
 » une superficie plate, elle ne sauroit aider à votre
 » effet, & ne peut que lui faire tort, excepté
 » dans certains cas qui sont rares. »

M'ayant ainsi endoctriné sur tout ce que j'avois
 à faire, il me fit mettre sur la table où étoit mon
 bouquet, deux ou trois autres objets blancs,
 pour me régler pour la justesse de la couleur, &
 me laissa.

A l'instant même je me mis à exécuter de
 mon mieux ces instructions, dont j'avois la tête
 remplie, & qui, je vous l'avoue, me transpor-
 toient. Je fus surpris moi-même, après avoir
 achevé mon tableau, de voir l'effet qu'il faisoit.
 Toutes mes fleurs paroissoient très-blanches,
 quoique le blanc-pur y fût employé en peu d'en-
 droits, & qu'elles fussent pour la plupart rendues
 par de grandes & larges demi-teintes. Mon bou-
 quet, dans tout son pourtour, tenoit sa masse
 colorée sur son fonds, pour ne pas dire brune,
 & les coups de vigueur dont je l'avois souvent
 frappé dans les ombres, lui donnoient une force
 étonnante.

Par ce récit, vous pouvez voir la vérité de
 ce que je vous viens de dire, qu'il n'est point
 de si petit objet dans la nature dont nous ne
 puissions tirer de grandes lumières, en l'étudiant
 avec soin & selon les vrais principes. Je suis sûr
 que vous ne manquerez pas d'admirer la belle
 leçon que je reçus là, & à propos de quoi ? A
 propos d'un simple bouquet de fleurs. Vous trou-
 verez toujours dans vos Maîtres les mêmes res-
 sources toutes les fois que vous voudrez les cher-
 cher. Il y a une certaine volonté de savoir & de
 bien faire, que vous n'avez qu'à leur montrer pour
 avoir leur cœur & toutes les richesses de leur sa-
 voir. Cette bonne volonté, quand nous la trou-
 vons en vous, nous console de toutes les peines
 que vous nous donnez. N'est-il pas triste que nous
 la rencontrions si peu ?

Outre ces principes d'opposition, & de com-
 paraison, dont je vous ai parlé, & qui ne peu-
 vent s'appliquer qu'au nombre borné d'objets,
 que dans le naturel on peut voir ensemble & sur
 le même plan, nous avons encore à examiner
 les règles qu'on peut observer pour mettre en
 opposition, & pour comparer par rapport à la
 couleur & à d'autres détails, les objets qu'on
 place sur des plans différens. Mon Maître pen-
 soit qu'il y avoit encore sur ce point des prati-
 ques bien erronées. La première qu'il regardoit

comme telle, étoit l'usage où étoient plusieurs
 Maîtres de son tems, d'arrêter leurs compositions,
 sans trop s'embarrasser d'arrêter, dans un certain
 détail, la distribution de leurs lumières. Cela fai-
 soit qu'ils cherchoient ensuite leurs oppositions
 comme à tâtons, en portant leur sujet sur leur
 toile; c'est-à-dire, qu'ils plaçoient leurs objets à
 mesure, & sur un fond qui leur étoit encore in-
 connu.

Tout au plus ils prenoient leur parti sur les
 masses générales, se réservant de se décider, en
 travaillant, sur les oppositions particulières. Une
 grande masse brune sur le devant pour servir de
 repoussoir; une masse claire sur le second plan;
 un fond grisâtre sur le troisième, faisoient l'af-
 faire. Le reste, encore une fois, s'arrangeoit après.
 Et mon Maître me disoit : » Quoique la lumière
 » ne marche qu'après le trait, ou le dessin, il est
 » impossible de bien composer, sans avoir prévu
 » l'effet qu'elle doit faire sur chaque figure, ou
 » autre objet qu'on trace & dispose en compo-
 » sant, & sans avoir retourné dans son idée ses
 » figures ou objets, ou les avoir considérés dans
 » la nature, pour savoir ceux ou celles qui doi-
 » vent recevoir la lumière, ou qui en doivent être
 » privés.

» Quand on s'accoutume à bien observer la
 » nature dans cet esprit, notre imagination se
 » meuble de mille & mille effets qu'on ne devi-
 » neroit jamais, & qui se présentent à nous au
 » besoin. Nous les mettrons en œuvre en com-
 » posant, bien entendu que nous devons les épu-
 » rer après, par une étude plus particulière,
 » faite sur le naturel. Ceux qui se contentent
 » de suivre les routines triviales dont je viens
 » de parler, donnent dans le faux à chaque pas,
 » ou s'ils n'y donnent pas, c'est par pur hasard,
 » & autant que cette routine, qu'ils suivent en
 » aveugles, ne s'éloigne pas des vrais principes.
 » Par exemple, continua-t-il, rien n'est plus
 » faux que cette masse noire dont ils chargent
 » l'un après l'autre le devant de leurs compo-
 » sitions, parce qu'il n'y a rien de plus contraire
 » à l'effet de la nature.

» Jamais elle ne vous offre rien de noir que
 » ce qui est non-seulement privé de la lumière
 » en général, mais qui est assez enfoncé pour
 » être absolument privé de reflets. Aussi quand
 » une fois les sectateurs du système des repoussoirs
 » ont déterminé cette masse noire pour faire valoir
 » le reste de leur besogne, ils commencent par
 » renoncer à cette vérité de la nature, & font
 » toute cette masse de la même couleur; chairs,
 » draperies, terrasses, bref tout ce qui s'y ren-
 » contre. Ensuite ils peignent leurs figures du
 » second plan éclairées à l'ordinaire. En sorte
 » que celles-ci sont à l'égard de celles du pre-
 » mier plan, comme si l'on voyoit une troupe
 » d'Européens placée à côté d'une troupe de
 » Maures ou d'Indiens. Or, ces figures-ci ne

» peuvent être supposées toutes dans l'ombre que
 » par le moyen de quelque corps solide, qui les
 » prive de la clarté du grand jour; & cette pri-
 » vation, comme on le voit, ne leur fait jamais
 » perdre leur propre couleur. Il n'y a que dans
 » les côtés où les reflets ne peuvent aller, que
 » les couleurs se confondent, & qu'il est pernis
 » de pousser ces bruns, autant qu'on le veut,
 » ou qu'il est nécessaire pour l'effet général de
 » la machine. »

Ce que M. de l'Argillière avoit encore plus de peine à comprendre, étoit de voir des Peintres d'une réputation établie, qui se servoient de ce repoussoir dans des sujets de grande composition, dont la scène se passoit en pleine campagne. Là, ces grandes masses ombrées ne peuvent cependant l'être que par un nuage. Tous les jours la nature nous offre cet accident, mais il ne produit pas les repoussoirs dont je parle.

Qui de nous ne se souvient pas combien il est éloigné de ce noir outré & égal; combien dans ces masses privées de lumière, les couleurs locales conservent leurs nuances & leurs variétés, & combien avec cela, ces masses se détachent de celles qui sont éclairées par le grand jour, sans montrer rien qui nous oblige à les barbouiller & à les noircir, comme font ceux qui emploient le repoussoir? Ce n'est pas que je veuille dire qu'il ne puisse l'être quelquefois & fort à propos, parce que le fonds en est dans la nature, ainsi que celui des autres effets; mais il faudroit en l'employant, la consulter exactement. Elle apprendroit à celui qui ne les auroit jamais employés que par routine & d'un même noir d'un bout à l'autre, que par-tout où se trouvent les grands bruns, certainement se trouvent aussi les grands clairs, & que tout le reste se dégrade, mais avec des masses variées de couleurs.

Celui qui observe bien n'auroit qu'à voir comment les bons Peintres Flamands s'y sont pris pour trouver des repoussoirs. Il connoitroit bientôt que ce n'est qu'en puisant dans cette source que j'indique ici, & qui donnera à ceux qui y ont recours, cette vérité & cette variété dont nous ne sommes peut-être pas assez jaloux. Ceux qui ne connoissent que ces repoussoirs tous noirs qu'on place sur les plans de devant, seroient bien étonnés sans doute, si on leur proposoit d'employer les plus grandes forces en brun sur le second plan.

C'est pourtant un effet qu'ils vérifieroient souvent, s'ils s'habitoient à lire la nature, & qui pour avancer ou éloigner leurs objets, leur fourniroit des ressources infinies. Et comment? Par les effets de la lumière, qui donneront aux plans une gradation bien plus étendue qu'on n'en peut donner à ces plans qui sont comme entassés les uns sur les autres. En sorte que tel qui dans ces plans par échelons, ne feroit où mettre le nombre de figures qu'il vou-

droit faire entrer dans sa composition, se trouveroit ici avoir de la place de reste.

J'ai vu nombre de fois dans la nature le grand effet que produit la masse brune placée sur le second plan. Je me souviens entr'autres d'un grand bâtiment qui étoit en opposition sur une butte. Comme le tout étoit éclairé un peu par derrière, la masse de cette espèce de forêt étoit très-brune, & le bâtiment qui étoit privé de lumière, se détachoit dessus en reflets. Tout ce qui étoit sur ce devant ne tenoit en aucune façon de cette masse brune, & les groupes étoient à portée de recevoir la lumière éloignée d'un brillant admirable.

Dans l'exemple dont il s'agit ici, c'est un principe capital que lorsque cette force en brun est établie sur le second plan, tout ce qui se trouve sur le devant est clair & vague. Quand même les objets établis sur ce devant seroient supposés privés de lumière, ils ne doivent participer en rien des forces qui se trouvent sur le second plan, & doivent, tout privés qu'ils seroient de lumière, faire masse dessus en reflets & d'un ton subordonné. Ce qui n'exclut point pourtant l'emploi de certaines touches vigoureuses, parce que, ne faisant point masse, elles ne perceront jamais avec le fonds.

L'intelligence des masses est écrite dans toute la nature. Suivez-la avec attention; elle ne manquera en aucun temps de vous les montrer toutes déterminées.

C'est l'étude du monde la plus agréable & qui vous feroit le plus de bien.

Oui, je voudrois, quand vous auriez un tableau dont la scène seroit en pleine campagne, que vous vous y portassiez avec deux ou trois amis bien unis par l'amour du travail; qu'après avoir trouvé un aspect ou un effet à peu près convenable à votre sujet, vous vous missiez à en faire quelques bonnes études, tant par rapport à la forme & à la lumière, que pour la couleur; qu'ayant bien arrêté vos plans, vous missiez dessus quelques figures dans les endroits où vous auriez dessein de les placer dans votre composition, pour voir l'effet qu'elles y feroient & par leur couleur & par leur grandeur.

Deux d'entre vous ou quelqu'un pris sur les lieux peuvent remplir cet objet, parce que vingt figures ou une, c'est le même principe. J'espère que vous sentez que, moyennant ces précautions, vous feriez des choses au-dessus de ce que l'on fait communément, & que vous acquerriez un fonds d'intelligence qu'on ne peut espérer de trouver dans le simple raisonnement. Sentez encore combien il vous est aisé de faire cette provision de faveur, par les facilités que vous offre la nature qui vous tend par-tout les bras.

Car elle ne vous est pas moins secourable dans les sujets que vous avez à traiter sur un fonds d'Architecture, de ceux dont l'action principale

se doit passer dans un Temple, dans un Palais ou tout auprès. Elle ne vous présente pas à la vérité ces édifices tout juste comme il vous les faut ; mais elle vous offre des moyens pour suppléer à ce qui manque, & ces moyens sont les plus simples du monde.

Par exemple, la scène de votre tableau suppose-t-elle le dedans d'un Temple, entrez dans une Eglise ancienne ou moderne, vieille ou neuve, suivant que l'exigera votre sujet. Examinez bien ce qu'y produiront les personnes que vous y trouverez, si elles sont masses colorées contre l'Architecture, ou quel autre effet elles y feront ; quel est celui qu'elles feront par rapport au sol ou au pavé de l'Eglise, suivant qu'il se trouvera éclairé par les lumières qui entrent par les croisées. Faites bien attention à la lueur qui environne ces points de lumière, à la façon dont la lumière se dégrade, aux ombres de l'Architecture, par rapport à celles des figures, à ce que les différentes couleurs des habillemens font les unes contre les autres. Vous verrez presque toujours toutes vos figures colorées contre les masses de l'Architecture. Elles se détacheront sur le pavé en brun, & auront sans équivoque l'air d'être debout sur leur plan, & vous ne tomberez pas dans le défaut assez commun de les faire paroître couchées par leur lumière. La nature vous fera voir qu'il est faux que des pieds bien éclairés se puissent trouver sur un pavé ou sur une terrasse fort brune : quand même ils poseroient sur une étoffe noire, elle seroit claire avec eux, & ils n'en seroient détachés que par leur propre couleur, mais avec cet accord que donne la lumière qui, frappant sur ces pieds, frapperoit également sur l'endroit où ils seroient posés.

Ce dernier principe fait encore bien le procès à ceux de nos jeunes Peintres qui cherchent à jeter de la poudre aux yeux par des effets de lumière hasardés, quoiqu'impossibles. Nous pouvons, je crois, mettre de ce nombre ceux qui dans une simple demie figure, pour faire valoir un bout de tête, & faire briller un coup de clair sur le front & sur le menton, couvrent tout le reste de leur tableau d'un noir général. Rembrandt, quand il donnoit dans ces sortes d'effets, employoit un art infini pour les autoriser à peu près, ou du moins en rachetoit l'abus par de grandes beautés. Ceux qui les tentent sans avoir un certain fonds de ces principes, donnent dans un faux insoutenable. Ils tirent leur tête en avant par sa lumière, & par leur grand noir enfoncent les épaules & le reste du corps au dedans & à une distance prodigieuse. Si le jour donne sur la tête en plein, il est difficile de présumer que le buste puisse être dans l'ombre ; mais en le supposant même privé de lumière, il ne sauroit être d'un noir si outré, & doit nécessairement être de reflet ; sinon il doit faire masse

Beaux-Arts. Tome I.

claire avec la tête, sauf à se ménager par les couleurs locales, les oppositions par lesquelles on la veut faire briller. Il n'y a que ces deux moyens pour la faire tenir ensemble avec le corps.

Lorsque j'ai dit que vos figures tiendront presque toujours leurs masses colorées contre vos fonds d'Architecture, c'est en raisonnant sur le pied de la pratique ordinaire, selon laquelle, comme vous savez, tout fonds d'Architecture est peint de couleur de pierre neuve, fût-il composé de fabriques à demi dégradées & ruines. Si vous voulez avoir des figures qui soient opposées en clair sur leurs fonds, il faut aller voir de vieilles Architectures brunes, verdâtres, ou bleuâtres, elles vous guideront pour cette intelligence, comme feront les neuves pour l'intelligence opposée ; les clairs de vos figures soit ceux des chairs, soit ceux des draperies, se détacheront par leurs couleurs, & les ombres par leur force. Quand une fois vous aurez donné au tout un bon ton de couleur, tenant bien sa masse, vous la travaillerez comme vous voudrez, & pourvu que vous n'y fassiez pas de petites parties, votre effet est sûr.

Ainsi que je viens de vous l'insinuer, ces principes vont à tout ; & si vous voulez bien être un peu soigneux à les appliquer, vous y trouverez partout votre compte. Si vous étudiez un fonds de paysage, faites la même chose que je viens de vous indiquer, pour le fonds d'Architecture. Considérez d'après le naturel, l'effet que vos figures feront contre les arbres & contre les lointains ; vous y verrez des couleurs que l'on ne peut rendre par souvenir, parce que c'est la lumière qui donne le ton vrai à tous les plans en général & à tous les objets en particulier.

En vous faisant une règle de cette conduite, vous éviterez bien des fautes où la simple pratique jette souvent. Par exemple, j'ai remarqué dans bien des tableaux de bons Maîtres, des objets éclairés contre un ciel clair, quoique rien n'indiquât que ces objets fussent éclairés par un coup de soleil. Si ces Maîtres avoient consulté la nature, elle leur auroit fait voir que cet effet est tout à fait contraire à ceux qu'elle produit, elle leur auroit montré que tout objet, fût-il blanc, tient sa masse colorée contre le ciel, pour ne pas dire brune, quand il n'est pas éclairé du soleil, & que ce n'est que quand il l'est que les coups de lumière sont clairs contre le ciel, & d'un clair toujours coloré. Les ombres que porte toujours cet objet, deviennent en même temps plus vaporeuses, à mesure qu'il est plus élevé ; & plus fortes, à mesure qu'il est plus proche de la terre.

Dans les objets qui ne sont éclairés que du jour naturel, c'est-à-dire, sans effet du soleil, comme par exemple, dans une figure étant debout, le haut est toujours plus fort dans les om-

bres, que ne l'est la partie d'en bas, parce que celle-ci est à portée de recevoir les reflets du pavé & du terrain, dont l'effet diminue à mesure qu'il s'éloigne de sa cause, & fait place à des masses qui montent en brunissant toujours. Souvenez-vous bien de ce dernier point d'intelligence; car il est d'un usage universel. En le suivant, votre figure paroîtra être réellement debout: en en la négligeant, elle aura souvent l'air de tomber à la renverse. Ce défaut est bien plus commun qu'on ne le croit, & même assez peu aperçu. Adressez-vous souvent à la nature, vous ne tomberez jamais dans ces inconvénients.

C'est encore l'exacte contemplation de la nature, qui vous apprendra de ne point faire porter vos figures, soit sur le terrain, ou sur quelque autre corps, de grandes ombres de même longueur, & toujours aussi brunes sur leur fin qu'à leur commencement; car pour la longueur des ombres, vous sentez qu'elle se doit régler par le point d'où l'on fait partir la lumière. Si le jour vient de haut, l'ombre doit être courte: si la lumière est basse, l'ombre doit être allongée. C'est une attention qu'il faut avoir plus particulièrement dans les sujets dont la scène est en plein air, & qui indiquent déterminément certaines parties du jour. La lumière du midi, se doit caractériser par les ombres courtes, celle du matin ou du soir, par les ombres longues; & quant au ton trop égal, que plusieurs leur donnent d'un bout à l'autre, vous verrez dans la nature qu'elles ne sont très-fortes que contre ce qui est posé à terre: qu'immédiatement après, elles commencent à se dégrader, ce qu'elles continuent de faire insensiblement & jusqu'au bout, à cause de la lueur qui règne par-tout où il fait jour.

Principe qui a lieu à l'égard de tous les corps qui portent des ombres, avec une distinction cependant, que cette dégradation est beaucoup moins marquée dans les ombres qui sont éclairées par le soleil.

Toutes ces choses, encore une fois, veulent être vues dans la nature, pour être rendues avec cette justesse qu'on aime tant à trouver dans un bon ouvrage. Elles ne peuvent être suppléées par la pratique, quelque rompu qu'on y soit, que fort imparfaitement. Vous le voyez dans certains paysages qu'on reconnoît aisément avoir été faits d'après nature, mais où les figures sont comme postiches, parce que le Peintre les y a ajourées dans son cabinet. Si en peignant ces terrasses, il avoit eu l'attention de les placer & de les voir dessus, il leur auroit donné leur ton juste, & à leurs ombres la force & la longueur marquées par la nature. On a beau faire, je ne cesserai de le répéter, la réminiscence ne donne jamais ces vérités exactes, qui sont la perfection de l'Art; on ne la peut attendre que d'un examen continuel de la nature: si l'on vouloit bien s'attacher à l'épier soigneusement dans tous ses ef-

fets, l'on feroit des choses surprenantes, & d'une vérité à tromper.

Je finirai par dire un mot d'une autre pratique, que M. de l'Argillière regardoit comme très-défectueuse, c'est celle que plusieurs Maîtres de son temps suivoient, pour mettre ensemble des objets qui dans leurs tableaux devoient occuper différens plans, & faire opposition les uns contre les autres. Ce qu'il trouvoit à redire dans la façon de faire de ces Maîtres, étoit qu'en leur voyant prendre le modèle, pour peindre d'après, les figures qu'ils vouloient mettre, soit sur leur premier plan, ou sur le second, ou même sur le troisième, ils le posoient toujours devant eux à la même distance.

Le premier inconvénient qui arrivoit de là, étoit qu'ils voyoient toujours leur modèle éclairé du même ton; mais ils remédioient à cela, en le colorant par estime, suivant l'idée qu'ils avoient de la gradation qu'ils vouloient donner à leurs tableaux, ou pour mieux dire, ils croyoient y remédier. Car il est aisé de concevoir que cette estime n'étoit pas toujours assez juste, pour n'être pas sujette à mécompte. Quand cela arrivoit, & qu'une figure, placée dans l'éloignement; se trouvoit trop ardente de coloris, ou trop grise, suivant le préjugé où l'on étoit, l'on disoit de sang-froid: *je vais éteindre un peu, ou je vais réveiller un peu cette figure*; & comme c'étoit ordinairement par le premier de ces deux défauts qu'elle péchoit pour avoir été vue de trop près, on se mettoit à la salir par quelque teinte grisâtre, dont on la glaçoit: cela fait, on étoit content de soi, & l'on se persuadoit de l'avoir mise dans son vrai ton; mais ceux dont les yeux étoient accoutumés à comparer la couleur des objets par rapport à leurs distances, & à chercher cette couleur dans la nature, étoient fort loin d'en juger de même. Ils ne se souvenoient point d'avoir vu dans la nature de ces mauvaises couleurs grises ou violettes, qu'ils voyoient employer ainsi pour enfoncer les objets du tableau. Ils se rappelloient au contraire ces couleurs fuyantes, si douces, si agréables, si participantes de l'air; couleurs qui ne se peuvent décrire & qu'on ne peut bien apprendre à connoître que par cette étude de comparaison à laquelle vous voyez que mon sujet me ramène toujours; & comment faire cette étude dans le cas dont il s'agit ici? Rien de plus aisé. C'est en posant deux modèles à une distance convenable pour évaluer au juste la véritable couleur de l'un & de l'autre, & en vous accoutumant de voir les autres objets de la nature dans le même esprit. Et voilà le grand secret de cette perspective aérienne, qui n'est pas moins essentielle pour la perfection de notre Art, que ne l'est la perspective qui ne regarde que le trait.

Le second inconvénient qui naît de cette pratique, est que cette manière de voir le modèle à distance pareille, à quelque plan que soit destinée

la figure qu'on peint d'après, donne lieu à un travail trop égal & trop prononcé par-tout; l'éloignement des objets en efface à nos yeux tous les petits détails, & cet effet ne le caractérise guère moins que l'affoiblissement de la couleur. Or en imitant le naturel, de trop près, il n'est presque pas possible de lui donner cet air vague & flou que lui donne le volume d'air qui est entre nous & lui, quand nous le voyons de loin. C'est donc encore une raison, qui décide que pour le bien voir, il ne faut pas trop l'approcher.

Que de choses n'y auroit-il pas à dire encore sur cette matière, si l'on vouloit la suivre dans toutes ses parties! Mais il est tems que je m'arrête. Je crains même d'avoir trop abusé déjà de la patience de cette illustre Compagnie, en parlant devant elle si longuement de choses qu'elle sait mieux que moi; mais je compte sur ses bontés. Elle m'en a donné des marques si touchantes, que je me regarderois comme un ingrat si je pensois autrement. Je suis sûr avec cela qu'elle prendra en bonne part ce que mon amour pour l'avancement de nos jeunes gens m'a fait faire ici. Elle ne les aime pas moins que moi. Elle les regarde comme ses plus chères espérances & les objets de ses plus tendres soins. Elle ne leur demande, pour tout retour, que la docilité & l'application nécessaire pour en faire des hommes d'un mérite distingué, dignes des grâces que notre auguste protecteur répand avec tant d'abondance sur eux. Jeunesse qui m'écoutez, donnez-nous la satisfaction de nous prouver votre parfaite reconnaissance par vos succès.

R É P O N S E

AU PRÉCÉDENT DISCOURS.

Par M. COYPEL, Directeur de l'Académie.

MONSIEUR,

L'OUVRAGE que vous venez de me communiquer, fait connoître en vous trois choses également estimables & très-essencielles à rencontrer, même séparément. Nous sommes frappés de la solidité de vos principes; nous ne pouvons assez louer la générosité avec laquelle vous nous faites part de vos plus profondes méditations; & vous avez attendu par ce sentiment de reconnaissance si digne & si rare, qui vous porte à renvoyer à votre illustre Maître, tout l'honneur que dans ce moment, vous devez au moins partager avec lui.

Pour profiter, Monsieur, comme vous avez fait, des leçons de cet excellent homme, il ne suffisoit pas de la docilité avec laquelle vous les écoutiez; il falloit, pour en connoître tout le prix, ce goût & cette conception vive & facile, que le ciel n'accorde pas à tous. Il falloit enfin être né pour devenir un jour ce que vous êtes.

Je le redis encore, Monsieur, votre Dissertation est à la fois l'ouvrage d'un Peintre consommé dans son Art, d'un Académicien zélé, & qui plus est encore, d'un galant homme. Elle instruit non-seulement nos Elèves des moyens qu'ils doivent employer, pour mériter de nous succéder un jour; mais aussi de ce qu'ils auront à faire, s'ils veulent reconnoître les soins que nous prenons pour leur avancement.

Je plaindrois celui d'entr'eux qui vous auroit écouté, sans être échauffé du désir de mettre en pratique ce que vous venez de dire sur notre Art, & je le mépriserois si, vous ayant entendu parler du célèbre M. de Largillière, il ne sentoît pas à quel point nous nous honorons nous-mêmes, en publiant ce que nous devons à ceux qui nous ont formés.

Nous espérons, Monsieur, que vous ne vous en tiendrez pas là & que vous voudrez bien mettre en ordre d'autres idées qui sont éparées dans votre porte-feuille. Vous n'avez plus à vous défendre sur le peu d'habitude où vous êtes de coucher vos idées par écrit. Vous venez de nous prouver que Despréaux a eu grande raison de dire dans son Art Poétique :

» Ce que l'on conçoit bien, s'énonce clairement,

» Et les mots pour le dire, arrivent aisément. »

1749.

EXTRAIT DES REGISTRES
de l'Académie Royale de Peinture & de
Sculpture.

Aujourd'hui 7 Juin, l'Académie s'étant assemblée pour les Conférences, M. Oudry, Professeur, les a ouvertes par la lecture d'une Dissertation sur la manière d'étudier la couleur, en comparant les objets les uns aux autres.

Cet Ouvrage, qui renferme d'excellens principes sur la partie du Coloris & sur celle de l'intelligence des masses, a été goûté unanimement par la Compagnie, qui en a remercié l'Auteur par un Discours que M. Coypel lui a adressé, lequel sera couché sur le Registre à la suite de la présente délibération.



C O N F É R E N C E

S U R L A L U M I È R E.

*Lue pour la première fois , par J. H. B O U R D O N , dans l'Assemblée de l'Académie
Royale de Peinture & de Sculpture , tenue le 9 Février 1669.*

M E S S I E U R S ,

Les remarques que je vous ai communiquées & que m'ont fourni les deux admirables tableaux de Carrache & de M. Poussin, dont je m'étois chargé de vous faire le rapport, ne vous auront peut-être pas satisfaits aussi pleinement que je l'aurois désiré, & que la matière le comporte. Vous savez cependant que je n'ambitionne rien tant que de vous être agréable; & pour vous en donner des preuves plus complètes, je suis résolu, quelques difficultés que j'y envisage, de me frayer une route différente de celle dans laquelle vous m'avez vu marcher jusqu'à présent. Au lieu de choisir, suivant l'usage ordinaire, quelques tableaux du cabinet du Roi, pour sujet de cette Conférence, ce qui m'abrégeroit bien du travail, je vous demanderai la permission de revenir sur mes précédentes observations. J'ai dessein de les étendre, & je sens qu'on le peut. Je ne vous promets pas de vous donner quelque chose de complet, mais je tâcherai du moins, en vous proposant mes idées, de les rendre de quelque utilité pour la pratique d'un Art qui embrasse la nature toute entière, & sur lequel on ne peut trop réfléchir.

Si mes deux dernières Conférences vous sont encore présentes à l'esprit, vous devez vous rappeler que les observations qu'elles renferment étoient partagées en six parties, & que ces observations, relatives à l'examen que je faisois de chaque tableau, répondoient à autant de points capitaux de la Peinture : la Lumière, la Composition, le Trait, l'Expression, la Couleur & l'Harmonie. Je ne changerai rien à cette distribution : tous ces points, je compte les reprendre l'un après l'autre, & les discuter séparément, & suivant ce plan, je traiterai de la Lumière dans ce discours.

Ce sera de celle qui émane du Soleil & qui produit le jour; car pour celle qui, par le secours de la flamme, dissipe l'obscurité, & fait disparaître les ombres de la nuit, il n'en sera point question, La Lumière dont j'entends de

vous parler, change à chaque instant. En passant par différens degrés, elle éprouve diverses modifications, selon que le Soleil darde plus ou moins vivement ses rayons sur les objets qu'il éclaire, & ce sont ces effets que j'ai résolu d'examiner & d'approfondir. Je suivrai la Lumière dans tous ses passages, & je diviserai pour cela le jour en six parties. Je le prendrai au moment que la lumière ne fait que commencer à poindre, qui est ce qu'on appelle *l'aube du jour*. Je ferai voir ensuite le soleil se levant, & cet Astre, devenu plus brillant, quitter l'horizon, & après être parvenu au milieu de sa course, descendre pour se coucher & disparaître.

La Lumière qui luit dans ces six instans du jour, varie dans ses effets à chacun de ces instans, & à chaque fois, elle prend un caractère particulier & distinctif qu'apperoit aisément quelqu'un qui apporte à sa contemplation des yeux de Peintre. Si après cela, on veut la considérer dans un esprit philosophique, peut-être trouvera-t-on que ces différens modes de la lumière sont autant d'agens qui influent sur l'ame & qui l'affectent de mouvemens & de desirs divers, à proportion que la lumière accroit ou diminue de force.

Je ne sçai si cette idée vous plaît, mais toute extraordinaire qu'elle puisse vous paroître, loin de la rejeter, je suis tenté de vous exposer ce que les diverses impressions que la Lumière fait sur l'ame, me laissent imaginer. Je vais hasarder de vous en tracer le tableau. La Nature n'est point encore animée, lorsque le jour commence à poindre, & je vois régner de tous côtés un silence profond : ce sera le lot de cette première heure du jour. Une douce joie s'empare des esprits au lever du soleil, L'heure qui vient ensuite appelle les hommes au travail; bientôt les ardeurs brûlantes du Soleil de midi, en abattant les corps, les invitent à prendre du repos, des bras duquel ils ne sortent que pour se livrer le reste de la journée à des plaisirs tu-

multueux, & à ceux-ci succèdent les plaisirs paisibles, qu'on commence à goûter au moment de la cessation des travaux & à la chute du jour.

Je ne suis pas assez plein de mon opinion, pour exiger, MESSIEURS, que cette progression systématique d'idées soit adoptée dans toute son étendue. J'avoue qu'elle pêche peut-être par trop de singularité, & je suis le premier à en reconnoître le foible; mais du moins faut-il m'accorder qu'un Peintre jaloux de montrer de l'esprit & de mettre du sentiment dans ses productions, peut & doit en tirer parti, quand cela ne serviroit qu'à lui suggérer les moyens de diversifier souvent les effets de ses lumières, qu'à lui en mieux faire sentir le besoin, ainsi que les désagréments de la monotonie ennuyeuse que causent la répétition & l'emploi trop réitéré d'une même espèce de lumière.

Car voilà ce qui se passe tous les jours sous nos yeux. Un Peintre a-t'il réussi à bien exprimer un certain effet de lumière, il s'y complait, il en contracte l'habitude & il s'en fait une manière à laquelle il demeure constamment attaché & qu'il ne quitte plus. Voyez, par exemple, le Bassan, personne n'a mieux peint que lui l'aube du jour: personne aussi ne l'a répétée plus souvent. Il n'est presque aucun de ses tableaux qui ne soit éclairé d'une lumière naissante, venant de l'horison; & il en faut convenir, tout précieux que soient ses ouvrages, cette répétition y met une sorte d'uniformité qui déplaît. Le Caravage s'est vu applaudi, parce qu'avant lui, aucun Peintre n'avait représenté avec autant de vérité, des lumières qui, perçant dans des lieux obscurs & ténébreux, & y tombant à plomb sur les corps qu'elles y rencontrent, produisent sur ces objets de grandes ombres & de grands clairs qui les font paroître avec une force, une vigueur & un relief surprenans; & depuis cette acquisition nuisible, ce maître appauvri n'a plus su peindre des figures en plein air & n'a pas même cru qu'on le dût faire. A ces noms illustres, j'en pourrois joindre d'autres qui ne seroient pas moins imposans; mais croyez qu'aucune de ces autorités ne seroit l'excuse des Artistes qui, trop peu sur leurs gardes, se laisseroient emporter à une pratique aussi dangereuse.

L'erreur pour être couverte d'un grand nom n'en demeure pas moins une erreur; & toute uniformité, toute répétition d'idée est un vice. Il accuse dans celui qui s'en rend coupable, une disette & une stérilité de génie, que ne montrent point les ouvrages de Titien, ceux des Carraches & de leurs sçavans élèves, & surtout ceux de M. Poussin qui, s'il m'est permis de dire ce que j'en pense, a connu & pratiqué les règles de son art, mieux qu'aucun Peintre. On ne voit point que ces habiles gens aient épousé un goût & une manière particulière; ils se sont remplis de tous les goûts & de toutes les manières, & n'en ont imité aucune servilement. La nature a été leur

unique guide: plus il l'ont étudiée, plus ils ont fait l'expérience qu'elle varioit perpétuellement dans ses effets, & à son exemple, ils se sont pareillement attachés à diversifier les effets de la lumière dans leurs tableaux. Belle leçon pour nos élèves, qui, s'ils s'y rendent dociles, leur servira d'un puissant préservatif contre cette pente naturelle, ou, pour mieux dire, contre la paresse & l'indolence qui nous portent trop volontiers à imiter, sans y rien mettre du nôtre, ce que nous avons vu pratiquer avec succès par nos prédécesseurs & qui, nous empêchant de nous élever, nous fait demeurer pour toujours dans une humiliante médiocrité.

Ne perdons point de vue, Messieurs, l'importante vérité que je viens de mettre sous vos yeux. Mais ce n'est pas assez d'avoir fait connoître au Peintre qui veut plaire la nécessité de varier ses lumières, il faut lui montrer encore que la lumière fait partie du sujet qu'il doit traiter & que conséquemment il doit, avant toutes choses, commencer par examiner dans quelle partie du jour & sous quel ciel la chose qui constitue son sujet a dû se passer. Il ne peut se refuser de se conformer à l'Histoire, si elle lui prescrit quelque chose d'essentiel & de particulier à cet égard; mais si elle lui laisse le champ libre, il n'en fera que plus circonspect & plus attentif à garder les convenances; il jugera par lui-même de l'heure & du moment qui seront les plus propres & les plus vraisemblables, ainsi que de l'intérêt que peut jeter dans sa composition une lumière produisant un des effets que je vais parcourir.

L'Aube du jour.

Je suppose qu'un Peintre eût à représenter quelque attaque ou quelque surprise de ville, qu'il eût à exprimer le commencement d'une bataille, il pourroit alors faire choix de l'Aube du jour, parce que c'est assez ordinairement à cette heure que se méditent & s'exécutent ces expéditions. La ville de Jéricho, celle de Hai, toutes deux forcées par Josué à la pointe du jour, la fameuse bataille d'Actium & beaucoup d'autres qui ont commencé avec le jour, vous diront que le choix de cette heure est convenable & ne répugne point à la vérité. Mais est-il besoin de fournir au Peintre qui ne seroit pas encore bien persuadé, un exemple du bon effet que produit en ces occasions sur une multitude de figures qu'il faut démêler & auxquelles il est nécessaire d'assigner différens plans pour éviter trop de confusion, une lumière qui frise la surface de la terre & qui, à peine sortie de l'horison, frappe doucement sur les corps & laisse dans l'ombre ou la demie-teinte ceux de ces corps qui sont interposés entre elle & l'œil du spectateur? Qu'il consulte M. le Brun & qu'il admire le bon emploi que cet habile homme a fait de cette lumière, dans le merveilleux

tableau qu'il vient de mettre au jour & dans lequel il a représenté Alexandre victorieux de Darius dans les campagnes d'Arbelles; qu'il apprenne à s'en servir heureusement comme lui, pour former ses groupes & les détacher les uns des autres.

Si je voulois faire parler la Poésie, elle vous diroit que cette première heure a favorisé plus d'une fois les desseins des amans. Ce fut à son lever que l'Aurore enleva Céphale & le ravit à Procris. Le soleil ne paroïssoit pas encore, lorsque Paris arracha Helene d'entre les bras de Ménélas; & si vous traitez ces sujets ou d'autres semblables, ne leur cherchez point une autre heure du jour. Elle paroît encore très-convenable pour des sujets de chasse. Avez-vous à nous faire voir Adonis se séparant de Vénus pour s'enfoncer dans les forêts, ou Meléagre allant à la poursuite du sanglier de Calydon? Je vous conseille de les faire partir avant que le soleil se soit montré. Je ne pousserai pas plus loin ces indications; mais souvenez-vous, je vous prie, que lorsque j'ai caractérisé les six principales heures du jour, j'ai attribué à celle-ci le caractère du silence, & ç'en est assez pour vous mettre sur la voie.

Je dois présentement vous tracer un léger crayon des effets de la lumière dans ce premier instant du jour; elle n'a pas encore acquis à beaucoup près toute sa vivacité & elle n'en met que plus de douceur dans tout ce qu'elle éclaire. Si je ne devois pas vous en parler, lorsque je traiterai l'article des COULEURS, je vous ferois observer combien les objets gagnent à être ainsi éclairés. L'Aurore qui colore agréablement les extrémités de tous les corps, ne fait que commencer à dissiper les ténèbres de la nuit, & l'air continue à être chargé de vapeurs & d'un brouillard qui laisse les corps dans une espèce d'indécision, à proportion qu'ils s'éloignent de l'œil. Si, dans certains jours, les vapeurs sont moins denses, les objets seront plus distincts; d'un autre côté, comme le soleil ne s'est pas encore montré, les ombres ne peuvent pas être fort sensibles. Tous les corps doivent participer de la fraîcheur de l'air & demeurer tous dans une espèce de demi-teinte. A l'égard du ciel, qui est la partie la plus caractéristique, il ne doit pas être chargé de beaucoup de nuages; & s'il y en a, ils ne seront lumineux que sur leurs bords. Le fond ou l'azur du ciel doit aussi tirer un peu sur l'obscur, observant dans les parties qui seront plus voisines de l'horizon, que cet azur prenne un ton plus clair, afin que le ciel fasse mieux la voûte, & parce que c'est de cet endroit que vient la lumière naissante; elle y doit être rassemblée toute entière & le ciel s'y colorer d'un incarnat vermeil, qui s'étendant parallèlement à l'horizon, formera, jusqu'à une certaine élévation, des bandes alternativement dorées & alternativement argentines, qui diminueront de vivacité à proportion qu'elles s'éloigneront du point d'où part la lumière. Cette

description n'est point à moi: c'est un tableau du Bassan qui me la fournit.

Le Lever du Soleil.

Le lever du Soleil suit de près celui de l'Aurore & bientôt la Nature s'embellit de couleurs vives & brillantes que l'astre du jour amène & fait éclore; la joie renaît, tous les êtres en paroissent pénétrés. Le soleil lance ses premiers rayons sur les nuées, sur le sommet des montagnes & sur la cime des plus grands arbres; il en illumine principalement les contours par des éclats de lumière, dans les parties qui sont tournées vers lui, & ces objets, qui, sans ce secours, resteroient entièrement dans la demi-teinte, s'en dessinent & s'en détachent mieux sur un beau ciel; car je suppose, & il est rare que le ciel ne soit pas serein, lorsque le soleil se montre, la lumière de cet astre naissant opère de la même manière sur les fabriques, sur les terrains, & généralement sur tous les corps sur lesquels elle se répand, elle en frappe vivement les arrêtes & les bords, les colore, & en même-temps elle produit dans tout ce qui forme angle rentrant, des ombres que leur allongement rend à cette heure plus sensibles & qui marquent par conséquent plus distinctement les saillies & les différens plans de tous ces objets.

A ce détail, il vous est aisé de vous appercevoir que dans ce moment j'ai principalement en vue les Paysages, que je veux vous y faire observer l'heureux effet d'un Soleil levant; & il n'est point douteux que de toutes les lumières, il n'en est point qui soient aussi favorables que celle-ci à ce genre de tableaux. Je vous ai parlé de plans, & je crois pouvoir assurer encore qu'aucune sorte de lumière ne les fait mieux ressentir. Le Soleil, n'ayant pas encore abandonné les bords de l'horizon, jette ses traits de lumière, de façon que, dirigés parallèlement à la surface du terrain, quand il est uni, ils se répandent sur les parties de ce terrain qu'ils peuvent éclairer sans obstacle; tandis que celles où ils ne peuvent pénétrer, demeurent privées de lumière; & ces oppositions alternatives de lumières & d'ombres, bien ménagées, allongent un terrain, en dessinent les plans & les inégalités, & mettent une distance immense entre l'œil du spectateur & le fond du tableau.

Pour vous mieux faire appercevoir ce que je veux vous exprimer, souffrez que je vous propose l'examen des paysages de Paul Bril, qui me semble avoir merveilleusement bien entendu l'art de distribuer sa lumière pour la distinction de ses plans. Permettez moi aussi de vous nommer un autre Peintre de Paysages que j'ai connu autrefois à Rome, & qui a si bien peint les effets du Soleil levant, c'est Claude Le Lorrain: ses tableaux sont des images parfaites de la nature; on y voit luire

le soleil ; & ce qui est admirable & qui n'est guère qu'à lui , c'est à travers une vapeur , un brouillard léger que cet astre lumineux n'a pas encore tout-à-fait dissipé , & qui en modérant la vivacité de sa lumière , conserve dans le tableau une fraîcheur délicieuse.

Mais pour ne point quitter les Peintres d'Histoire , celui de tous qui paroît avoir connu le mieux les effets de la lumière d'un soleil naissant & en avoir fait une application plus juste & plus judicieuse dans ses tableaux , c'est , sans contredit , M. Poussin. Je crois l'avoir suffisamment établi , lorsque je vous ai fait la description & l'analyse de son excellent tableau de la guérison des Aveugles. Aussi après l'étude de la Nature même , celle des ouvrages de cet habile homme est , à mon avis , la plus utile & la plus nécessaire. Je voudrois qu'on s'accoutumât à penser comme lui , qu'on apprît à son école à éclairer ses tableaux avec dessein , & qu'à son imitation , on réservât la lumière d'un soleil levant pour des sujets susceptibles de cette même joie , qu'inspire l'arrivée du soleil , tels que le sujet de Moïse sauvé , de S. Jean baptisant dans les eaux du Jourdain , exemples sensibles , que j'emprunte avec plaisir des propres ouvrages de ce grand Peintre & qui vous conduiront , si vous en avez besoin , à la découverte d'une infinité d'autres sujets de même caractère.

Le Matin.

Il arrive assez fréquemment qu'avant que le Soleil parvienne au milieu de sa course , le ciel se trouble & se charge de nuages épais qui se résolvent bientôt en pluie , que les vents grondent & qu'ils excitent des orages & des tempêtes. Le Soleil se retire alors ; l'air épaissi & le ciel couvert empêchent ses rayons de percer , & les objets qu'il auroit dû éclairer , demeurant dans une ombre presque totale , sont prêts à se confondre & prennent un ton morne & lugubre. Ce dérangement dans le ciel , que je place le matin , quoique je n'ignore pas que le même accident ne puisse arriver dans toute autre partie de la journée , est très-difficile à bien exprimer. Ce n'est pas le tems qui offre de plus agréables effets ; mais comme rien de tout ce que la nature présente ne doit être rejeté , ni ne doit être indifférent à un Peintre qui aime son Art , un tel Artiste ne doit pas négliger de se rendre familiers , par une contemplation méditée , les accidens que souffre alors la lumière ; il aura assez d'occasions d'en faire usage ; car s'il avoit à traiter quelque sujet qui tendît à la tristesse , il seroit aussi absurde que ridicule de choisir un tems pur & serein ; l'un contrarieroit l'autre , & vous pouvez vous rappeler les éloges que j'ai cru devoir donner au Carrache , pour avoir supposé un ciel couvert & ténébreux dans la représentation de son Martyre de Saint

Etienne , qui , au moyen de cet incident , en est devenue plus touchante. Soyez persuadés que tout sujet destiné à inspirer de l'horreur , ou à maintenir dans l'affliction , doit être , autant qu'il est possible , privé d'une lumière vive & brillante , il fera plus d'impression sur le spectateur & ira plus sûrement à son but.

Le Midi.

A l'heure de midi , le Soleil est dans sa plus grande force & brille de tout son éclat ; les yeux éblouis n'en peuvent supporter la vue ; & puisque cet astre tout de feu se refuse à nos regards dans la nature , un Peintre pourroit-il sans témérité oser entreprendre de le représenter en cet état dans un tableau ? Non , il y auroit de l'imprudence. J'ajouterai qu'il faut bien se garder de rien peindre qu'on puisse arguer de faux , & certainement il n'y a aucune couleur sur la palette qui puisse rendre la plus grande splendeur de l'astre du jour. Le meilleur est d'éviter ce qui est au-dessus de ses facultés , & j'applaudis à un Artiste intelligent qui , obligé de traiter un événement qui se sera passé à cette heure du jour , & ne voulant point blesser le costume , auroit la sage précaution de cacher dans son tableau le soleil , qui se contenteroit d'indiquer cet astre par quelques rayons échappés , & qui interposeroit au-devant , sans qu'il y parût de l'assésation , des nuages , des arbres , des montagnes , des fabriques ou d'autres semblables corps. Indépendamment de cet expédient , fruit de l'Art , la Nature en offre un autre qui détermine suffisamment le milieu du jour , s'il est nécessaire de le faire sentir dans un ouvrage ; car à cette heure , le soleil tombant à plomb sur les corps , fait qu'ils ne portent point d'ombres sur eux-mêmes ; & si l'on y prête attention , la grande vivacité de la lumière fait encore que les couleurs même les plus ardentes ont pour lors beaucoup moins d'éclat que dans les heures où la lumière est plus tempérée.

Aussi un Peintre , qui doit avoir pour règle constante de ne jamais s'écarter de celles que lui prescrit la Nature , seroit-il fort répréhensible , si la lumière de l'heure de midi lui ayant été donnée pour celle qui doit éclairer un de ses tableaux , il employoit dans les figures & dans les autres objets qu'il seroit servir à sa composition , des couleurs entières & tranchantes , qui non-seulement voudroient le disputer à celle du soleil , mais qui sembleroient même avoir dessein de l'éclipser. S'il a véritablement à cœur de se rendre un parfait imitateur de l'effet naturel & laisser briller la lumière que donne le Soleil , ses couleurs doivent être rompues , sans quoi il peut être assuré que les objets sortiront du ton qui leur appartient : & c'est ici une des grandes difficultés de la Peinture , d'autant plus que le Peintre manquant de secours , le soleil de midi ne fournissant

point, comme dans les autres heures du jour, de ces grandes masses & de ces accidens de lumière qui ont tant de pouvoir sur les corps, pour les détacher les uns des autres & les faire paroître isolés. Chaque objet dans cet instant du jour a sa lumière particulière & son ombre qui ne porte point sur les objets voisins, ce qui nuit beaucoup à la formation des groupes. Voilà aussi pourquoi la lumière de midi seroit celle dont je conseillerois le moins de faire usage; & dans le cas qu'un Peintre ne pourroit pas s'en dispenser, je ne voudrois pas qu'il mît dans son ordonnance un trop grand nombre de figures. Quant aux sujets qui paroissent cadrer davantage avec cette lumière, j'incline toujours pour des actions de repos. Par exemple, Jésus-Christ s'entretenant avec la Samaritaine, Abraham recevant les Anges & les invitant à se reposer sous ses tabernacles, & si vous me permettez d'en proposer un tiré de mes propres ouvrages & qui me semble avoir eu quelque succès: Jésus-Christ parlant à ses Disciples qui cueillent des épis de bled un jour de Sabat.

L'Après - Midi.

Comme le tems a essuyé de grandes variations avant l'heure de midi, il continue quelquefois d'en éprouver lorsque cette heure est passée, & même de beaucoup plus considérables, surtout dans la saison de l'Été. Le Soleil est plus ardent l'après-midi que le matin, & plus il est dans sa force, plus le ciel est prompt à s'enflammer. Il arrive assez fréquemment que dans un tems de chaleur, les nuées s'assemblent, se groupent, s'amoncellent d'une façon singulière; le Soleil s'y peint & les dore admirablement; elles prennent des couleurs d'un brillant étonnant. Il ne faut pas manquer ces beaux & heureux effets qui enrichissent un tableau, & qui le rendent extrêmement lumineux; mais s'il a plu & que le Soleil reparoisse, toute la nature se revêt de couleurs dont il semble qu'elle avoit négligé jusqu'alors de se parer, & c'est un nouveau spectacle qui mérite toute l'attention d'un Peintre. La lumière venant à frapper sur tous les objets qui s'offrent à notre vue, & les trouvant encore humides & chargés de gouttes d'eau, elle en fait autant de miroirs séparés, dans lesquels les couleurs des objets voisins se mirent & se multiplient, & acquièrent une force & une vigueur qu'on ne leur connoissoit point auparavant.

Cette partie du jour est celle qui met plus à l'aise un Peintre ingénieux & qui lui permet plus de libertés; il peut ordonner, arranger son ciel & ses lumières comme il lui plaît; il peut monter les dernières au point qu'il jugera nécessaire pour le meilleur effet de son tableau, faire partir la lumière par grands éclats, qui portant un jour très-lumineux dans les endroits où il en fera

besoin, y occasionneront des ombres tout aussi fières; & il arrivera de-là que les reflets qui se répandront sur tous les entours des corps ainsi éclairés, devenant plus sensibles, le tableau dans sa totalité redoublera de force & de vigueur. Remarquez aussi que cette lumière est celle dont tous les grands Coloristes ont fait un plus fréquent emploi; c'est elle qui anime ces admirables Bacchanales qui ont fait tant d'honneur au Titien; & à en juger par le succès, on ne peut guères se refuser de la regarder comme consacrée à ces sortes de sujets bruyans. De tous les effets de lumière, aucun ne me piqueroit davantage; mais après ce que j'ai conseillé, il ne me conviendrait pas de montrer de la prédilection pour une sorte de lumière plutôt que pour une autre. Je dois au contraire continuer de soutenir que la beauté du génie dépend autant de la façon dont un Peintre diversifie ses lumières, que de la variété qu'il met dans la distribution de ses figures.

Le Soleil Couchant.

Ne soyez plus surpris après cela de me voir si vif, quand il faut recommander à tous ceux qui marchent dans la carrière de la Peinture, & surtout aux jeunes gens qui y mettent le pied, de suivre le progrès de la lumière dans tous ses instans. Il me reste à vous en faire encore appercevoir un, c'est celui qui se fait sentir lors du passage du jour à la nuit, ou, si vous l'aimez mieux, l'heure à laquelle le Soleil se couche; l'horizon paroît alors presque tout en feu, la lumière qui en sort & tout ce qui se rencontre sur son passage & qu'elle touche, participe de cette couleur de feu. Dans certains tems même, ceux, par exemple, qui promettent du vent pour le jour suivant, le ciel, dans la partie qui touche à l'horizon, est presque rouge ou d'un orangé fort vif; on voit quelquefois les nuages se charger d'une couleur violette, dans les parties qui sont en opposition avec le Soleil.

Plus ces accidens sont bizarres, plus il est nécessaire d'en prendre des notes; & comme ils ne sont que momentanés, il faut être prompt à les copier tels qu'ils se montrent, non pas cependant pour les employer, sans y rien changer; car quelque fidèle que soit la représentation d'une chose qu'on aura vue dans la nature, si, dans sa singularité, elle s'éloigne trop de la vraisemblance, inutilement voudra-t-on la faire recevoir pour vraie; c'est de plus un des grands principes, qu'il ne faut rien outrer, & par conséquent la Nature n'est pas imitable lorsqu'elle tombe elle-même dans le vice. Mais on peut admirer ce qui paroît trop révoltant dans les effets surnaturels & peu communs que la Nature présente; en usant de ce tempérament, ils demeureront toujours assez piquans, & il n'en est aucun dont on ne puisse alors faire usage avec succès & sans la moindre contradiction.

Il est encore bon d'observer de quelle manière les corps, au moment que le soleil se plonge sous l'horizon, deviennent lumineux, & se colorent principalement sur leurs bords, d'un jaune fort différent de celui de l'aurore. Celui-ci étoit plus pâle & plus argenté; cet autre tire davantage sur la couleur d'or. Les ombres, au lever du soleil, avoient de la fraîcheur; c'est le contraire le soir: elles ont alors un caractère de sécheresse, reste de la chaleur du jour, qui a retiré toutes les vapeurs de dessus la terre. Il n'en subsiste plus à la fin de la journée, ce qui fait que les objets, pendant que le soleil paroît encore sur l'horizon, tranchent net sur leur fond, que les lumières & les ombres tranchent avec la même netteté, & que les reflets qu'occasionne dans les ombres des corps, le voisinage d'autres corps, y opèrent une répercussion plus vive & plus sensible, en participant cependant toujours de la teinte générale de la lumière répandue dans ce tableau. Cette règle est essentielle, sur-tout pour amener les paysages à l'intelligence; car n'y régnant presque qu'une seule couleur, ce ne peut être qu'avec les secours des reflets & en modifiant la lumière avec art, que les tons, ainsi que les formes, s'y feront sentir & s'y arrangeront chacun à leur place. J'oubliois de faire remarquer, que le soleil étant près de tomber, se trouve dans la même position que lorsqu'il se levoit, & que la même raison qui prolongeait alors les ombres, les met le soir dans la même disposition.

Je souhaiterois, Messieurs, en dire davantage. La chose est possible, mais elle est au-dessus de mes forces. Je vous supplie de vous contenter de ce foible essai: tout imparfait qu'il est, recevez-le comme un témoignage de mon zèle & de mon attachement à remplir les devoirs d'Académicien.

Je n'ai point voulu traiter de la perspective aérienne, qui paroît cependant dépendante de mon sujet. Pour vous faire connoître la gradation & les effets des lumières & des ombres sur les corps, il eût fallu entrer dans des discussions de perspective pratique, donner des démonstrations, les accompagner de figures, & je n'ai point envie de mettre la main dans la moisson d'autrui. Vous avez dans votre Compagnie un Professeur intelligent (1) & exercé, qui ne laisse rien ignorer de cette science à vos Etudiants. Je les exhorte de recourir à lui, de prêter une oreille attentive à ses utiles leçons, & de se ressouvenir qu'un Peintre qui fait la perspective & qui la pratique, est autant au-dessus de celui qui l'ignore, qu'un profond Dessinateur est supérieur à un misérable Artiste, qui n'auroit que des notions fort imparfaites du dessin.

Ce que je viens de vous lire, Messieurs, n'est que le prélude des engagemens que Bourdon avoit

contractés avec vous: il vous avoit promis de parcourir toutes les parties de la peinture, & à en juger par cet essai, il est aisé de voir que, si trop de vivacité dans l'imagination ne lui eût peut-être pas permis d'approfondir assez les matières, il y eût porté cet esprit d'invention qui le suivait dans toutes ses opérations, & vous pouviez du moins compter sur une excellente esquisse, qui tôt ou tard eût animé quelqu'un d'entre vous & eût fait naître un cours de Peinture complet, ouvrage qui vous manque & dont les vues droites de Bourdon lui faisoient sentir la nécessité.

La mort qui rompt si souvent des projets utiles, a fait évanouir celui-ci. Il est pourtant vrai que notre Artiste auroit pu vous faire part encore une fois de ses réflexions, puisqu'au mois de Juillet de l'année 1570, il se trouva en tour de parler, & que sa mort n'arriva qu'en 1671. Mais un objet plus pressant & qui étoit à la vérité d'une beaucoup plus grande importance, s'offrit à lui & lui parut devoir mériter la préférence. L'Académie, vivement occupée de l'instruction de ses Elèves, délibéroit sur les moyens de rectifier & d'améliorer les études. Le Brun avoit prononcé tout récemment un excellent discours, dans lequel il enseignoit la meilleure manière de dessiner d'après le modèle. Plusieurs Académiciens avoient proposé chacun leur avis; tous montraient un grand zèle pour la perfection de l'Ecole. Comment Bourdon eût-il pu demeurer muet, lui qui dans toutes les rencontres s'étoit toujours montré aux premiers rangs? Craignant que son silence ne reçût quelque mauvaise interprétation, il n'attendit pas qu'on le prévint; il se fit à lui-même un crime de n'avoir pas parlé plutôt; & dès qu'il lui fut permis, il appuya de son sentiment ceux de ses illustres confrères.

Je ne vous rapporterai point mot pour mot ce qu'il dit en cette occasion, d'autant même qu'il se répandit moins en paroles qu'en démonstrations; je vous en ferai simplement le récit. Bourdon pensoit qu'on ne peut trop-tôt se former une bonne manière de dessiner, & n'en connoissant point de préférable à celle à laquelle conduit l'étude de l'Antique, voici le chemin qu'il conseilloit de suivre aux Etudiants, à ceux qui, déjà avancés dans la pratique du Dessin, sont en état de rendre avec justesse ce qu'ils se proposent d'imiter.

Il vouloit que, pour éviter de tomber dans le mesquin, & ne point contracter la manière de l'Atelier qu'on fréquente, on se familiarisât de bonne heure avec les belles Antiques, qu'on les dessinât partie par partie & ensuite dans leur totalité, & qu'on s'en fit une telle habitude qu'on pût, quand on le voudroit, ou que quelqu'un le demanderoit, les dessiner même de mémoire. Mais craignant encore que cette pratique, quelque sûre qu'elle soit, ne dégénérât en manière, il crut y devoir chercher un préservatif, & il

(1) M. Mignon.

imagina l'avoir trouvé dans un établissement de mesures & de proportions qui, différentes dans chaque figure, ainsi que pour chaque partie en particulier, mais toujours fixes, mettroient celui qui en seroit pleinement instruit & qui y auroit recours, en état de pouvoir exprimer avec la plus scrupuleuse exactitude ce qu'il auroit sous les yeux, & ne lui permettroit pas de s'éloigner en rien des formes donées. Il ne redoutoit plus après cela aucuns écarts. Il sentoit bien qu'il y avoit dans cet assujettissement quelque chose de mécanique ; mais il devenoit nécessaire pour contenir une jeunesse, toujours prête à s'échapper & à prendre des licences, & il en pouvoit parler plus sagement que personne. De routes les Ecoles, la sienne étoit peut-être celle qui, plus libertine, demandoit une plus prompte réforme.

Quoiqu'il en soit, après avoir amené les Elèves au point de dessiner les figures antiques avec facilité, & dans toute la précision ; après les avoir accoutumés à calculer sans difficulté les nombres qui constituent les proportions de ces figures, & à en rendre compte toutes les fois qu'on l'exigeroit d'eux, il les introduisoit dans la salle du Modèle, où, les ayant fait asseoir & leur ayant mis le crayon à la main, il ne leur demandoit plus que de l'assiduité & de la persévérance, & surtout un respect inviolable pour les Réglemens.

Ces Réglemens, qui avoient pour principal objet l'étude d'après le Modèle, avoient été arrêtés dans les Assemblées précédentes, & Bourdon qui en connoissoit la sagesse, étoit fort éloigné de proposer qu'on y fit aucun changement ni aucune innovation. Une nouvelle idée vint cependant le frapper, & il ne put se refuser d'en faire part à la Compagnie. Il lui fit entendre qu'il seroit à souhaiter, qu'après avoir dessiné une figure d'après nature & y avoir mis tout ce qu'il savoit faire, le même Etudiant fit un autre trait de cette figure, sur un papier à part. Il supposoit cet Etudiant encore plein de l'Antique, & il demandoit qu'en faisant cette seconde opération, le jeune Dessinateur cherchât dans ce nouveau trait, à donner à sa figure le caractère de quelque figure antique, de l'Hercule-Commode, par exemple, ou bien de telle autre statue dont il se sentiroit plus particulièrement affecté & qui seroit plus fraîchement imprimée dans sa mémoire ; qu'il vérifiât ensuite, le compas à la main, si ce qu'il avoit dessiné d'après nature étoit dans les mesures que donnoit l'Antique, & supposé qu'il différât en quelqu'endroit, il exhortoit l'Elève de se corriger & de s'assujettir à des mesures dont on pouvoit d'autant plus sûrement lui répondre, qu'elles sont justes & n'ont rien d'arbitraire dans l'Antique.

Bourdon ne proposoit cette méthode, que parce qu'il étoit persuadé qu'il applanissoit par-là bien

des difficultés, & que les Elèves alloient faire avec elle de grands & de rapides progrès. Pour être mieux fondé dans son sentiment, il en avoit conféré avec l'illustre Poussin, & il se trouvoit muni de l'approbation de ce grand-homme. C'étoit son oracle, & pouvoit-il en consulter un qui fût plus sûr ? Il eut encore recours à lui, lorsque non-content des mesures des plus belles statues antiques qu'il avoit prises lui-même, étant à Rome, il chargea Mofnier, son disciple, qui alloit dans cette ville, d'y mesurer de nouveau ces statues. Il lui avoit enseigné la méthode qu'il devoit mettre en pratique & dont il étoit sûr, pour en avoir déjà fait lui-même l'épreuve. Il ne vouloit pourtant pas que son Elève entreprît rien que de concert avec le Poussin, & il eut la satisfaction d'apprendre que l'habile Artiste dont il recherchoit l'avis, avoit fort goûté la justesse & la simplicité de sa méthode, que l'entreprise n'avoit pas été moins de son goût, & que tout usé qu'il étoit par le travail & par les années, l'amour de l'Art lui avoit fait retrouver de nouvelles forces ; & ce fut en effet avec les propres instrumens & presque sous les yeux & la direction du *bon-homme* que l'opération se fit. J'ai voulu laisser subsister l'expression de Bourdon dans toute sa simplicité.

Mofnier rapporta à son maître les principales figures antiques mesurées avec une exactitude & une précision qui ne laissoient rien à désirer, & Bourdon en choisit quatre qu'il offrit dans la séance du 5 Juillet 1670 & qu'il pria la compagnie de lui permettre d'exposer dans l'Ecole de l'Académie. On les y a vues pendant longtems ; mais à force de passer par les mains des Elèves qui les copioient ou qui les consultoient, ces dessins se sont entièrement détruits & ont disparu. Le souvenir du bienfait n'en est pas gravé moins profondément dans votre mémoire, il ne s'en effacera jamais. Est-il rien de plus flatteur ni de plus propre à encourager ceux qui vous secondent dans l'exercice des travaux pénibles de cette Ecole, & qui sacrifient leur tems à l'éducation de votre jeunesse ?

Et vous, Monsieur, ne vous laissez point de leur être favorable. Faites valoir cet amour & ce goût que vous avez pour les Beaux-Arts. Que les Maîtres & les Elèves continuent de trouver en vous un protecteur & un père. Quelque grande que soit la perte qu'ils ont faite, vous pouvez la réparer ; & ce que nous osons vous demander encore, c'est que vous honoriez le plus souvent qu'il vous sera possible, nos Assemblées de votre présence. Vous y êtes assis dans une place où s'est vu le grand Colbert. Il aime l'Académie qui étoit son ouvrage, & par un retour de sentiment, toutes les fois qu'il s'y fit voir, elle parut animée du même zèle & du même esprit qui faisoit agir ce sage Ministre. Elle ne fut occupée, comme lui, que de la gloire de son Prince, de celle

de la nation, de la sienne propre. Montrez-vous, Monsieur, & vous éprouverez les mêmes effets; une douce joie s'emparera de tous les cœurs, l'émulation augmentera, les ouvrages y gagneront; vous maintiendrez l'ordre qui fait toute la force de l'académie. Elle en fera plus digne d'approcher du trône, & de mériter, sous vos auspices, les bienfaits & la protection de notre auguste Monarque. (*Article de M. Watelet*).

COMPOSITION. (f. f.) Suivant son étymologie ce mot signifie l'action de mettre ensemble plusieurs choses, plusieurs objets, plusieurs substances. La *composition*, dans les arts, consiste dans l'agencement des objets que l'imagination a conçus. On se sert du terme de *composition* en parlant d'une seule figure, parce qu'une figure n'est pas une chose simple; elle est composée de parties qui peuvent être présentées d'un grand nombre de manières différentes: souvent elle est drappée, souvent encore elle est accompagnée d'accessoires. L'art de la *composition*, dans une seule figure, consiste en ce que ses traits, son attitude, les mouvemens de tous ses membres, les accessoires, les draperies concourent à l'expression qu'on veut lui donner, & forment en même temps un tout digne de plaire au spectateur.

Avant de traiter un sujet fourni par la fable ou par l'histoire, il faut lire & relire avec soin l'auteur qui l'a traité, en connoître les circonstances, s'en pénétrer fortement, & se représenter enfin les divers instans offerts par ce sujet, pour choisir celui qui est le plus favorable à l'art. L'historien, le poète représentent des instans successifs; le peintre n'en représente qu'un seul dans un tableau: c'est à bien saisir cet instant, à le fixer dans son imagination comme il le fixera sur la toile, qu'il doit forcer toutes les facultés de son ame.

Pour donner aux personnages qu'on se propose de représenter le caractère de physionomie & l'attitude qui leur convient, il faut bien connoître leurs caractères. Les hommes fiers, modestes, audacieux, timides, francs, dissimulés, légers, profonds, n'ont pas la même physionomie, le même geste, le même maintien. Marius & César mirent sous leur joug la république romaine; mais César, confiant, aimable, clément, ami des lettres, ne pouvoit ressembler au sombre, au farouche, au cruel Marius qui avoit conservé toute la rudesse de son origine. Annibal & Scipion furent deux généraux peut-être également habiles: mais la différence de leur caractère ne permet pas au peintre de leur donner les mêmes traits. L'historien nous décrit le caractère des hommes; le peintre ne peut nous montrer que leur extérieur: il doit nous faire connoître par cet extérieur ce que l'historien nous apprend par ses descriptions.

Si le sujet qu'il veut traiter est grand, noble

& fier (& c'est à de tels sujets qu'il doit sur-tout consacrer ses talens), qu'il monte son ame à la noblesse, à la grandeur sublime des héros qu'il veut reproduire. Si pour représenter de grands hommes il se borne aux ressources techniques de son art, il ne fera de son art qu'un métier. Le peintre est un poète: la première qualité qui lui est nécessaire est cette sensibilité qui lui fait éprouver les passions de tous les personnages qu'il fait agir. Vous voulez faire revivre Curtius; ne vous hâtez pas de prendre le pinceau; attendez que, par un noble enthousiasme, vous vous sentiez disposé vous-même à vous dévouer pour la patrie.

Choisissez-vous un sujet gracieux? N'occupez votre esprit que d'images riantes; lisez des poésies agréables, n'ouvrez votre ame qu'aux douces passions, ne promenez vos regards ou votre esprit que sur des sites gracieux. Pour peindre Lesbie, il faut être Catulle.

En même-temps, instruisez-vous des vêtemens que portoient vos personnages, du pays où ils vivoient, du caractère distinctif du peuple dont ils faisoient partie. En un mot, avant d'esquisser votre sujet, soyez en état de vous le peindre à vous-même avec tous ses accessoires. Vous risqueriez de perdre des parties de votre *composition* qui vous causeroient du regret, & de ne réparer que froidement des sacrifices nécessaires, si après avoir vêtu vos figures d'amples draperies, vous étiez ensuite obligé de leur donner des draperies serrées, ou de suppléer à de riches étoffes par des étoffes légères.

Il est bien essentiel que le scribe réponde au sujet, sauvage, austère, majestueux, riant, suivant la scène qui doit s'y passer; car tout doit concourir à l'impression que l'artiste veut exciter dans l'ame du spectateur. Mais que la décoration, convenable à l'événement, lui soit subordonnée, & ne partage pas l'attention: que le peintre d'histoire sache exécuter, comme objets secondaires, de l'architecture, des ruines, du paysage, des fleurs; mais qu'il ne se montre pas principalement peintre de fleurs, de paysage, de ruines, d'architecture.

Il doit se procurer des notions sur le pays où s'est passée la scène qu'il veut représenter, & le faire reconnoître par les plantes & les arbres naturels au climat, par le caractère de l'architecture, par celui des ouvrages de l'art. Si la scène se passe en Egypte, qu'on y voye des pyramides ou des statues égyptiennes, & non les statues ou les ordres de la Grèce.

Des maîtres instruits par une longue pratique ont conseillé de faire plusieurs esquisses de la *composition* que l'on se propose de traiter; d'abord une très-légère, où soient indiqués seulement les principaux objets; une seconde où l'on puisse reconnoître par des traits caractéristiques dans quelle contrée l'action s'est passée,

où le site soit au moins indiqué, où l'on reconnoisse déjà l'effet général de la lumière large ou resserrée, où les principales figures soient au moins convenablement placées. Quand on sera ainsi parvenu à se rendre compte de tout son sujet, de ses convenances, de ses accessoires, on fera une dernière esquisse qu'on pourra regarder comme le modèle du tableau projeté, & qui semblera ne devoir subir d'autres changements que ceux qu'indiquera l'étude de la nature pour chaque figure & pour les draperies.

De grands peintres, entre lesquels on compte le Poussin & Paul Veronèse, modeloient en cire les figures de leur sujet, les groupoient convenablement, & tournant ensuite autour de cette *composition* en relief, ils en choisissent l'aspect le plus pittoresque. Cette méthode est encore utile pour établir avec certitude les ombres & la lumière, pour s'assurer que, dans le tableau, tout sera conforme à la nature.

Il est inutile d'avertir qu'un seul sujet doit être représenté dans un seul tableau. Aucun peintre n'imitera sans doute Paul Veronèse qui, dans la partie droite d'un de ses tableaux, a représenté Jésus-Christ bénissant l'eau dont il va être baptisé par Saint-Jean, & dans la partie gauche, Jésus-Christ tenté par le diable. Il faut sans doute rejeter le ridicule de cette *composition* sur ceux qui la demandèrent au peintre de Vérone. On trouve aussi des exemples de duplicité, & même de triplicité de sujets dans des bas-reliefs antiques. Il faut, pour que le sujet soit tellement un, que tout y appartienne, & si le peintre se permet quelques épisodes, il faut du moins qu'ils y soient liés, & qu'on reconnoisse, si on les en détachoit, qu'ils ne font pas un tableau, mais seulement une partie subordonnée d'un tableau. Boileau a dit en critiquant une tragédie de Quinault : *chaque acte en sa pièce est une pièce entière*. On ne critiquerait pas moins justement un tableau dont chaque groupe feroit un tableau entier. Le Poussin paroît avoir mérité ce reproche dans son tableau de la guérison du paralytique : le groupe, représentant un vieillard qui donne l'aumône à une femme, est entièrement étranger au sujet, n'y est aucunement lié & n'y fait pas même la plus légère attention. On peut l'en détacher & ce sera un tableau entier. On a fait la même critique de la célèbre transfiguration de Raphaël. La partie supérieure du tableau, & sa partie inférieure, sont deux sujets & deux tableaux différens ; mais ce défaut est bien compensé par l'extrême beauté du tableau inférieur.

On ne peut donner un principe général sur la place que doit occuper le principal groupe, la principale figure ; mais quelque place que l'artiste juge à propos de lui donner, tout doit tendre vers cette figure, tout doit y rappeler ; l'effet général, dont elle est la cause & l'objet,

toutes les parties enfin de l'ensemble. Telle est la seule loi rigoureusement obligatoire de la *composition* pittoresque. Si rien n'engage à prendre un autre parti, la figure principale doit être au centre & plus élevée que les figures subordonnées qui l'environnent. Ce n'est point une règle, mais une convenance sujette à des exceptions. Si un peintre avoit à représenter un roi charitable, qui s'incline pour panser lui-même un malade, pourroit-on le condamner parce que sa figure principale feroit la moins élevée de sa *composition* ; lorsque d'ailleurs tout rappellerait à cette figure. Jésus-Christ ayant un genou en terre & le corps incliné pour laver les pieds des apôtres, ou pour écrire sur le sable, est toujours la principale figure, quoique les autres soient plus élevées & plus développées.

On n'établira ni le nombre de groupes qui doivent entrer dans un tableau, ni le nombre de figures qui doivent composer chaque groupe. Il suffira de dire que les différens groupes doivent être variés entr'eux dans leurs formes, dans leurs mouvemens, & même en général dans le nombre des figures, parce que la nature elle-même donne ordinairement l'exemple de cette variété, & parce que l'artiste marqueroit peu de ressources s'il étoit réduit à se répéter dans le même cadre.

Il y a pour les groupes des préceptes d'école, qu'il faut connoître sans les recevoir comme des loix. Ces règles ont leur mérite & leurs avantages ; mais elles n'ont pas le droit d'asservir le génie, & doivent céder souvent à d'autres convenances. « Un des principaux objets de la » liaison des groupes, dit M. Dandré Bardon, » est de conduire l'œil du spectateur sur le héros » du sujet. Il convient que cette opération se » fasse par une marche diagonale ; les procédés » par lignes horizontales ou parallèles à la bordure du tableau, produisent rarement des effets pittoresques ».

On sent que cette marche diagonale, qui conduit à la principale figure, tend à donner à toute l'ordonnance pittoresque une forme pyramidale qu'on a grand soin aussi de recommander, & qu'on n'est pas non plus étroitement astreint d'observer. Ajoutons qu'on doit la déguiser même à l'instant où on l'observe, en sorte que l'ordonnance ne devienne pas une pyramide parfaite, & que l'art dissimulé semble un effet de la nature.

En général on doit éviter que chaque groupe, ou le total de la *composition* décrive une figure régulière, & trace une ligne horizontale ou perpendiculairement au-dessus d'une autre ; que les figures, les jambes, les bras décrivent des lignes parallèles ; que la distance soit parfaitement égale entre les différentes figures ou entre leurs parties ; que les membres semblables se trouvent dans une même position, ou présentent

les mêmes raccourcis. Il faut chercher autant qu'il est possible à faire paroître les belles parties du corps. Si la *composition* générale décrit un demi cercle, ou concave, ou convexe, elle se développe mieux à l'œil du spectateur, que si elle étoit tracée sur une ligne droite.

Écoutez encore le professeur que nous avons déjà cité. « Un beau groupe, ce sont ses termes, » doit ressembler à une grappe de raisin. Il est » la collection de plusieurs parties réunies par » des liens pittoresques qui ne forment qu'un » seul tout. Il doit avoir la *chaîne*, c'est-à-dire, » des objets qui s'échappent avec adresse de la » masse du groupe, & servent à le lier avec » les groupes voisins, ou avec d'autres figures » qui l'agrandissent. Tous les groupes doivent » avoir leur soutien; on nomme ainsi les groupes » subordonnés qui font la balance, la pondération, l'équilibre du tout ensemble, & qui » concourent à faire valoir le groupe capital ».

Il faut convenir qu'excepté le grand principe de l'unité de sujet & d'intérêt, toutes les règles de *composition* ne sont que des conseils qu'il est bon de se rappeler souvent, mais qu'on ne s'astreint pas à suivre toujours. L'un des quatre tableaux de Rubens, qui représentent la chute des anges rebelles, n'offre ni une figure pyramidale, ni une grappe de raisin. L'ensemble général donneroit plutôt l'idée d'un paquet d'intestins retenus au sommet par un lien invisible; c'est une des plus fougueuses conceptions du génie pittoresque. Il y a de très-belles *compositions* sur une ligne droite; d'autres qui décrivent un croissant, en sorte que les deux côtés de l'ordonnance sont beaucoup plus élevés que le centre; d'autres encore qui manquent d'équilibre & ne chargent qu'un des côtés du tableau.

Des figures nobles doivent être noblement drapées: cela ne signifie pas qu'elles doivent être richement vêtues. Les deslins des riches étoffes, l'éclat de l'or & des pierres précieuses arrêtent trop l'attention des spectateurs, qui alors, comme dans la société, risquent de faire moins d'attention aux personnes qu'aux habits. Si le peintre d'histoire multiplie les ornemens & les parures, pour montrer son talent à représenter ces objets, il devient peintre de genre. Les sujets de l'histoire ancienne ne permettent pas l'emploi des riches étoffes, à moins que la scène ne se passe dans une Cour Asiatique: encore voyons-nous que le Poussin à répandu dans son tableau d'Esther devant Assuérus une richesse bien différente de celle des étoffes.

Un précepte utile seroit de n'admettre dans un tableau que les groupes qui sont essentiellement nécessaires au sujet, & qu'autant de groupes qu'il en faut pour concourir à l'effet de l'action. Je crois que le peintre qui se distingueroit par une exquise pureté de dessin, par

l'exactitude de l'expression, & qui approcheroit le plus qu'il est possible de la beauté, ne devroit pas multiplier dans ses tableaux les groupes & les figures. Comme ses figures nous attacheroient fortement, il devroit nous laisser le moyen de savourer notre jouissance en ne la partageant que sur un petit nombre d'objets. S'il les multiplioit, son art l'obligeroit à en sacrifier une partie pour n'appeler le spectateur qu'au principal groupe, à la principale figure, & il ne pourroit faire aucun sacrifice sans nous inspirer des regrets.

« La beauté étoit en si grande estime chez les » anciens Grecs, dit Raphaël Mengs, qu'ils ne » regardoient comme digne d'être imité que ce » que la nature leur offroit de plus beau: on » peut dire que c'est ce peuple qui a créé & » perfectionné le beau style. Le soin singulier » que leurs meilleurs artistes donnoient à cette » partie leur fit négliger les grandes *composi-* » *tions* qui font la gloire de quelques artistes » modernes. Les tableaux de leurs plus célèbres » maîtres étoient en général composés d'un très- » petit nombre de figures, & leurs *compositions*, » quoique pleines de génie, ne contenoient pas » un grand nombre d'objets. Par les ouvrages » qui nous restent des Grecs, il est facile de » s'apercevoir que, dans leurs grandes *com-* » *positions* mêmes, ils s'appliquoient plus à » rendre parfaite chaque figure en particulier, » qu'à en former un bon ensemble. Si les an- » ciens peintres ne mettoient pas beaucoup de » figures dans leurs ouvrages, c'est qu'ils ser- » toient qu'un objet beau & parfait par lui- » même, n'est pas dans son vrai jour, s'il n'est » pas avantageusement placé. En effet la multi- » plicité d'objets nous empêche de jouir de la » perfection du sujet principal ».

» Mais quand au commencement du qua- » torzième siècle, la Peinture commença, pour » ainsi dire, à renaître en Italie; les Peintres » s'occupèrent à peindre des murs d'église, des » cimetières, des chapelles: ils représentoient » les mystères de la passion, ou d'autres sem- » blables sujets. Il s'offrit donc un vaste champ » pour rendre la Peinture plus abondante que » parfaite; & chez les modernes, cet Art a con- » servé beaucoup de défauts de ces premiers » essais. Aussi, de nos jours, n'est-il pas né- » cessaire que l'artiste cherche à satisfaire, » comme chez les Grecs, des hommes instruits » & des Philosophes: Il suffit de plaire aux » yeux des gens riches, & d'une multitude » grossière & ignorante. Delà vient que nos » Artistes, au lieu de chercher à atteindre à la » perfection de l'Art, ont recours à l'abondance » & à la facilité; parce que ce sont les parties » les plus propres à être appréciées par les Ama- » teurs, pour qui la plupart des ouvrages sont » destinés ».

Sans négliger, comme les anciens, les parties de l'ordonnance d'où résulte un bon ensemble, il faudroit préférer, comme eux, la beauté d'un petit nombre d'objets à l'abondance d'une grande *composition*. Mais il est diverses classes de talent, égales peut-être, quoique différentes entre elles. Il faut livrer à l'impulsion de la nature les artistes qu'elle a moins destinés à nous plaire par la beauté parfaite de chaque objet, que par une autre partie de l'art que les Artistes appellent la *grande machine*.

Le Statuaire, ne faisant ordinairement qu'une seule figure, est sévèrement astreint au devoir de la faire belle. Si la Nature ne l'a pas formé pour sentir & exprimer le beau, il n'est pas né pour son Art, mais d'autres parties pourroient lui procurer des succès dans la Peinture.

Aucun Peintre ne diffère plus de Raphaël que Rubens, & cependant tous deux ont des droits à l'admiration de la postérité. Raphaël, Statuaire, eût approché des Artistes de l'ancienne Grèce : Rubens, Statuaire, eût, peut-être, égalé le Puget dans une seule partie, le sentiment des chairs, & lui auroit été fort inférieur dans tout le reste ; ou plutôt le caractère propre de son Art l'auroit forcé de le faire, une manière toute différente de celle que nous lui connoissons, & de s'appliquer à la correction des formes.

Jeune Artiste, cherchez à vous connoître : examinez le penchant que vous a donné la Nature. Si en voyant les tableaux des grands Maîtres, vous êtes principalement touché de la beauté des formes, de l'expression des passions douces, de l'imitation de la nature parfaite, du sentiment de la sagesse, d'un rendu précis & cependant animé, ne vous livrez pas à des *compositions* qui supposent plus de fougue que de précision, plus d'abondance que de sensibilité, plus de richesse que de perfection. Ne traitez par choix que des sujets qui vous permettent toute l'étude dont vous êtes capable. Mais si, dans les ouvrages de vos prédécesseurs ou de vos contemporains, c'est ce qu'on appelle la *grandemachine* qui vous charme le plus, livrez-vous aux vastes *compositions*, étonnez par la variété, la richesse, le nombre de vos conceptions ; peignez des batailles, des assemblées publiques, des sacrifices solennels, des émotions populaires ; que, sous vos pinceaux, Virginius frappe sa fille à la vue de tout un peuple ; assemblez tout l'Olympe aux nœces d'Alcide & d'Hébé ; créez une foule ivre de vin & de joie pour lui faire accompagner le triomphe de Bacchus. Que votre couleur soit brûlante comme votre imagination ; & , par l'enthousiasme que vous inspirerez aux spectateurs, étourdissez-les sur les incorrections qu'entraînera l'impossibilité de faire autant d'études attentives que vous leur présenterez d'objets. Mais souvenez-

vous que si l'on vous pardonne quelques défauts d'exactitude, un rendu moins précis, le choix d'une nature moins parfaite, des exagérations dans les mouvemens & dans les formes, on ne vous permettra pas des incorrections trop choquantes, & que sur-tout vous prenez l'engagement de richeter chacune de vos fautes par autant de beautés. Vous lutteriez vainement, il est vrai, contre Raphaël, le Dominiquin, le Poussin ; travaillez donc à rendre Rubens, ou Paul Véronèse aux Amateurs des Arts. Proposez - vous toujours plus que le but auquel il vous est permis d'atteindre ; c'est le seul moyen de vous forcer vous-même à employer toutes vos forces. N'oubliez pas que la grande machine de la *composition* exige les grands effets de la couleur. Une *composition* chaude, exécutée d'un pinceau sec, & n'offrant qu'une couleur froide, fait un contraste barbare dont le plus foible connoisseur est choqué. Cherchez, dès vos premières esquisses, à disposer vos groupes, votre site, vos accessoires, de manière qu'ils puissent vous procurer des masses imposantes d'ombres & de lumières, & que même indépendamment de la couleur, on voie de grands effets dans le clair-obscur de votre *composition*.

La profusion est vicieuse, même dans les plus vastes ordonnances. *Au lieu de donner de la beauté & de l'expression*, dit Gérard Lairette, *elle diminue au contraire l'effet d'un ouvrage*. Il faut éviter aussi, même dans les *compositions* d'un petit nombre de figures, de laisser de trop grands espaces vuides, & de présenter en quelque sorte une toile nue. Mais ce n'est pas par des accessoires inutiles que l'espace doit être en quelque sorte rempli ; c'est par le sujet même. On connoît des tableaux, justement estimés à plusieurs égards, où l'Architecture l'emporte trop sur l'objet principal. On pourroit dire que ce sont des Tableaux d'Architecture ornés de figures, où du moins les deux genres y sont tellement partagés, qu'on ne fait auquel des deux on doit les rapporter.

Tous les Amateurs connoissent les règles triviales de la *composition* ; elles sont à leur portée : il ne faut qu'en avoir entendu parler une fois pour les retenir. Mais ce n'est qu'une longue étude & une pratique raisonnée qui apprennent les grands principes du Dessin & les autres parties capitales de l'Art. C'est donc sur la *composition* qu'ils se rejettent le plus volontiers pour faire briller leurs connoissances aux yeux de ceux qui sont plus ignorans ou plus modestes qu'eux. Ils élèvent leur voix magistrales contre les *compositions* modernes qui ne pyramident pas bien, qui groupent mal, qui ont des trous, &c. Mais ils se taisent si le tableau est du Dominiquin, du Poussin, de le Sueur : une conscience secrète leur dit qu'ils pourroient

bien avoir tort contre ces grands Maîtres, & qu'une imitation vraie de la Nature peut bien valoir les règles de l'Ecole.

Il est très-vrai que ces règles sont justes ; elles sont fondées sur l'observation du bon effet que produisent les ouvrages qui les ont fait naître : mais si elles sont généralement bonnes, elles ne sont pas d'une bonté absolue, & doivent céder à des raisons supérieures, à un autre genre de convenance. C'est au bon esprit de l'Artiste à juger d'après la manière dont il conçoit le sujet, s'il fera bien de s'y soumettre, ou s'il est plus à propos de s'en affranchir. Il ne s'en affranchira jamais, sans s'imposer des obligations plus difficiles à remplir ; celle de satisfaire le spectateur par la perfection du Dessin & la justesse de l'expression. S'il renonce à être riche, il ne peut plaire sans être beau.

Il ne peut y avoir de meilleure leçon de *composition* pittoresque, que l'examen d'un Tableau bien composé ; & cette leçon aura encore bien plus d'autorité, si l'examen est fait par un grand Artiste. Nous croyons donc ne pouvoir terminer plus utilement cet article, qu'en rapportant l'examen que le Brun fit d'un Tableau du Poussin dans une conférence de l'Académie.

Ce Tableau représente la Mane envoyée aux Israélites dans le désert. Il est connu par la bonne estampe qu'en a fait G. Chasteau.

On voit à la droite, sur le devant, une femme assise donnant la mamelle à sa mère, & caressant son enfant. Auprès d'elle est un homme de bout qui admire sa vertu, & un peu plus en arrière un autre homme malade, assis à terre, & se soulevant un peu à l'aide de son bâton.

Un autre vieillard, près de cette femme, paroît affaibli par une longue misère. Il a le dos nud : un jeune homme lui passe la main sous le bras pour l'aider à se lever.

Sur la même ligne, mais du côté opposé, paroît une femme qui tourne le dos, & tient entre ses bras un petit enfant. Elle a un genou à terre & fait signe de la main à un jeune homme qui tient une corbeille pleine de manne d'en porter au misérable vieillard dont on vient de parler. Près d'elle sont deux jeunes garçons, dont le plus âgé repousse l'autre d'une main, lui fait renverser le vase où il a déjà recueilli de la manne, & tâche d'en ramasser seul. Auprès du jeune homme portant une corbeille, est un homme à genoux, joignant les mains & levant les yeux au Ciel. Devant la femme dont on vient de parler, & plus près de la bordure du Tableau, on voit quatre figures. Les deux plus avancées représentent un homme & une femme inclinés pour recueillir de la manne. Derrière la femme est un homme qui en porte avidement à sa bouche, & une fille

de bout, regardant en haut, & levant sa robe pour recevoir la manne qui tombe du ciel.

Ces deux parties qui occupent les côtés opposés du tableau, forment deux groupes de figures qui laissent le milieu ouvert, en sorte qu'on aperçoit librement vers le centre de la *composition*, & sur un plan plus reculé, Moïse & Aaron accompagnés des anciens du peuple dont les attitudes variées concourent à la scène qui les rassemble.

On voit dans le lointain, sur les montagnes & les collines, des tentes, des feux allumés, & une infinité de gens épars de côté & d'autre ; enfin tout ce qui peut donner l'idée d'un campement.

Telle est la disposition du tableau. Le ciel est couvert de nuages dont quelques-uns sont épais. La lumière qui se répand sur les figures, paroît une lumière du matin : l'air chargé de vapeurs ne lui permet pas d'être fort brillante, & du côté d'où tombe la manne, il est rendu plus épais, parce qu'il est chargé de cet aliment miraculeux.

La composition du site présente l'image d'un désert affreux, & d'une terre inculte ; on voit que les Israélites sont réduits à la dernière nécessité dans un pays dépourvu de tout. Les figures sont dans une langueur qui fait connoître la longue disette dont elles sont abattues. La lumière a coutume d'inspirer la gaieté ; mais ici elle est si pâle & si foible qu'elle n'imprime que la tristesse. L'œil, en se promenant dans ce paysage, où règne tout l'art du grand maître, n'y trouve pas le plaisir dont on se sent pénétré à l'aspect d'une belle campagne. Il n'aperçoit que de grands rochers qui servent de fond aux figures ; les arbres qui les couronnent sont sans fraîcheur, le feuillage en est desséché, la terre aride ne nourrit ni herbes ni plantes, aucun sentier ne témoigne que le pays soit fréquenté.

Les groupes, continue le grand peintre dont nous rapportons ici les observations, sont formés de l'assemblage de plusieurs figures jointes les unes aux autres qui ne séparent point le sujet principal, mais qui servent au contraire à le lier, à arrêter la vue, & à l'empêcher d'errer incertaine dans une grande étendue de pays. Lorsqu'un groupe est composé de plus de deux figures, il faut considérer la plus apparente comme la principale partie du groupe, & l'on peut dire de celles qui l'accompagnent, que les unes en sont le lien, & les autres le support.

Ainsi, dans le tableau qui nous occupe, la figure de la femme qui allaite sa mère, est la principale du groupe : la mère & le jeune enfant en sont la chaîne & le lien, le vieillard qui regarde ce spectacle touchant, l'autre vieillard qu'un jeune homme aide à se lever en le

prenant sous le bras , en forment le soutien , lui donnent une grande étendue dans le tableau & font fuir les figures qui sont derrière.

Mais si le groupe n'étoit composé que de la femme , de la mère & de son enfant , si n'ayant pas d'autres figures pour support , il étoit seul opposé à la figure de Moïse & aux autres qui sont encore plus reculées , il demeureroit sec & maigre , & tout l'ouvrage sembleroit composé de trop petites parties.

Il en est de même de la femme qui tourne le dos : elle est soutenue d'un côté par le jeune homme qui tient une corbeille , & par l'homme qui est à genoux ; & de l'autre côté par les deux figures qui ramassent la manne , par l'homme qui en goûte , & par la jeune fille qui en reçoit dans sa robe.

L'effet de la lumière mérite d'être observé. Elle se répand confusément sur tous les objets. Il est aisé de reconnoître que l'action se passe de grand matin , parce qu'on voit encore sur la surface de la terre & au bas des montagnes un reste de vapeurs qui y répand un peu d'obscurité & rend les figures moins apparentes. Cet effet de clair-obscur contribue à faire briller davantage les figures qui sont sur le devant ; elles sont frappées des éclats de la lumière qui sort par les ouvertures des nuages que le peintre a ménagées exprès pour autoriser les jours particuliers qu'il distribue sur différentes parties de son tableau.

Il a même affecté de tenir l'air plus sombre du côté où tombe la manne ; & de ce côté où l'air est plus obscur les figures sont plus éclairées que de l'autre côté où l'air est plus serein. Il a employé ce moyen pour les varier toutes aussi bien dans les effets de la lumière dont elles sont frappées que dans leurs actions , & pour donner une plus agréable diversité de jours & d'ombres à son tableau.

Nous reviendrons sur cet excellent ouvrage de l'art à l'article *Expression* , pour prouver que les expressions de toutes les figures concourent à l'expression générale qui doit animer la composition. (*Article de M. LEVESQUE. Tous les articles précédens sont de M. WATELET*).

CONFUS, CONFUSION. Les objets sont *confus* dans un tableau , quand ils y sont mal droitement multipliés , quand le spectateur ne peut se rendre compte du plan qu'ils occupent , quand les lumières mal-entendues , mal distribuées , mal dégradées , égarent la vue sur toutes les parties du tableau sans l'appeler à l'objet dont elle doit principalement s'occuper , quand enfin le ton de ce qui doit s'avancer ne se détache pas de ce qui lui sert de fond. Ainsi , la *confusion* peut être quelquefois un vice de composition , & quelquefois un vice de clair-obscur & de couleur.

On peut en général poser pour principe que la

multipléité de figures dans un tableau y apporte moins de richesse qu'elle n'en trouble la composition , & cause plus de distraction que de plaisir au spectateur. Notre attention est bornée ; elle peut se fixer sur une figure , sur un groupe ; elle se relâche si l'on veut la promener sur un peuple entier. L'art a des moyens de supposer une foule , en ne montrant qu'un petit nombre de figures. Si l'on en représente un grand nombre , il faut du moins qu'un seul groupe domine , attire , retienne le spectateur , & le rappelle encore quand il veut le quitter pour des objets subordonnés.

Il est des sujets qui ne se prêtent pas à ce principe , & qui exigent un grand nombre de figures sans permettre de les grouper : ces sujets sont vicieux , & ne doivent jamais être du choix de l'artiste.

Ce n'est qu'aux grands coloristes qu'il peut être permis de multiplier les objets dans leurs compositions : ils ont toujours des ressources pour les empêcher d'être *confus*. Rubens en a donné des preuves ; mais les artistes plus attachés à la beauté & à l'expression qu'au prestige de la couleur & à cette fougue de composition qui ne peut s'accorder avec leur sagesse , doivent se contenter de commander à notre admiration par un petit nombre de figures.

On trouve dans Plinie un passage qui semble embarrassant : Appelle , dit-il , cédoit à Amphion pour la disposition , & à Asclépiodore pour les mesures , c'est-à-dire , pour la distance qui doit se trouver entre chaque objet : *Cedebat Amphioni de dispositione , Asclepiodoro mensuris , hoc est quanto quid à quo distare debet*. L. 35 , cap. 10 , sect. 10.

Ce passage n'est difficile que parce que nous voulons l'expliquer par les principes de composition des modernes. Quelle est en effet cette distance qui doit se trouver entre chaque objet lorsqu'on nous recommande de grouper tous les objets , de lier tous les groupes entr'eux , d'éviter ce qu'on appelle des trous dans le langage de l'école ? Mais si , comme nous espérons le prouver ailleurs , on peut juger de la composition des tableaux des anciens par celle de leurs bas-reliefs , les peintres grecs ne cherchoient pas moins à détacher que nous cherchons à lier , à grouper. Bien plus attachés à la pureté du trait , au choix exquis des formes qu'à la grande machine de la composition qu'ils ne connoissoient même pas , & à l'expression qu'au prestige de la couleur , ils recherchoient curieusement tous les moyens que l'art pouvoit leur fournir de développer & de détailler chaque figure. Ils n'auroient pas consenti comme nous à perdre des parties considérables d'une figure en les cachant derrière celle qui l'avoisine. Soigneux de tout étudier , ils ne vouloient sacrifier aucune partie de leurs études. Nous de-

vous donc entendre par le passage de Plin qu'Asclépiodore l'emportoit sur Apelle par la juste distance qu'il ménageoit entre chaque figure, distance peut-être variée avec un art, une intelligence à laquelle il étoit difficile d'atteindre. Dans un grand nombre de bas-reliefs antiques les figures sont fort éloignées les unes des autres, & l'on ne peut gueres soupçonner que les auteurs de ces bas-reliefs aient employé aucun art à ménager entr'elles une distance capable de plaire. Dans la noce Aldobrandine, elles sont plus rapprochées, plus agréablement disposées. Je croirois que l'auteur de ce tableau a mieux connu que ceux des bas-reliefs, en général, l'art des distances dont parle Plin, mais qu'il n'a pas été cependant l'égal d'Asclépiodore dans cette partie.

Tout éloignée qu'est cette pratique de celle des modernes, & de leurs principes de composition, on peut présumer que Raphaël, le Dominiquin, le Poussin se sont quelquefois accordés avec la méthode d'Asclépiodore. (*Article de M. LEVESQUE*).

CONNOISSANCE, (subst. fém.) Ce mot, dans la langue des Arts, est pris pour la faculté de s'y connoître. Il y a deux fortes de connoissances : l'une que j'appellerois *intellectuelle*, & l'autre *matérielle*.

Par la *connoissance* intellectuelle, on apperçoit si l'ouvrage est bon ; par la *connoissance* matérielle, en découvrir, ou l'en croit découvrir, quel en est l'Auteur.

La *connoissance* intellectuelle dépend en partie de l'intelligence naturelle, & s'acquiert en partie par l'étude de l'Art : la *connoissance* matérielle dépend entièrement d'une longue comparaison d'un grand nombre d'ouvrages de différens Maîtres.

Connoître si l'attitude d'une figure est naturelle ou gênée, si cette figure n'est pas estropiée, cela dépend de l'intelligence naturelle & de la justesse de la vue. Pour appercevoir si les expressions sont justes, il faut de la sensibilité & une grande attention à observer les changemens qu'apporte aux traits du visage la présence des diverses passions. Il est aisé de s'appercevoir si un tableau appelle ou n'appelle pas, s'il est foible ou vigoureux de couleur, & par conséquent s'il a de l'effet ou s'il n'en a pas. Voilà, à-peu-près, jusqu'où peut conduire l'intelligence naturelle dans la *connoissance* de l'Art.

Pour connoître si une figure nue ou drappée est bien dessinée, il faut avoir acquis la *connoissance* des formes de la Nature nue, parce que les principales de ces formes doivent se sentir, même sous la draperie. Ce n'est pas d'un œil distrait qu'on apprend à les connoître, il faut les avoir étudiées avec l'intention de

les imiter, & par conséquent avoir dessiné. Une foible habitude du dessin ne donne qu'une *connoissance* très-bornée des formes. Il faut donc avoir dessiné beaucoup pour être bon connoisseur dans la partie du dessin : il faut encore avoir fait une étude de l'anatomie pour oser prononcer si le Peintre a bien rendu l'action ou le repos des muscles dans les divers mouvemens, & si sous la chair & la peau il a bien exprimé la charpente osseuse, comme il a dû exprimer la forme des membres sous la draperie.

Il ne faut que des yeux pour voir si un tableau fait de l'effet ; mais pour voir si cet effet est juste, si les loix du clair-obscur y sont bien observées, il faut connoître le jeu de la lumière sur les parties qu'elle frappe ; comment elle glisse sur les parties les moins saillantes, comment elle se dégrade en une demi-teinte à laquelle succède l'ombre qui est elle-même remplacée par le reflet ; quelle est la grandeur de la lumière, la grandeur & la forme des ombres portées, suivant la grandeur du corps lumineux & sa distance. Il faut savoir encore que l'air couvre les objets comme un voile dont l'épaisseur augmente & diminue en proportion de l'éloignement de ces objets : il est bien à craindre que le connoisseur, s'il n'a aucune pratique de l'Art, ne prononce bien légèrement sur une partie qui exige tant de théorie & de pratique.

S'il a considéré attentivement beaucoup de Tableaux, je crois bien que, sans avoir pratiqué l'Art, il aura acquis quelque *connoissance* dans ce qu'on appelle le *beau maniere* du pinceau : mais je crains que cette *connoissance* ne lui soit plus dangereuse qu'utile, & ne l'entraîne à de faux jugemens. Le beau maniere du pinceau n'est point une partie méprisable de ce qui, dans l'Art, doit s'appeler le *métier*. Elle témoigne l'adresse de l'ouvrier ; & dans les opérations des hommes, on aime à voir qu'elles ont été faites avec adresse. Mais le Peintre peut avoir été grand Artiste & médiocre ouvrier ; il peut même s'être fait un Art de cacher sa manœuvre ; & le prétendu connoisseur ne manquera pas alors de sacrifier l'Artiste à l'ouvrier, à moins qu'il ne soit éclairé dans ses jugemens par quelque connoisseur véritable.

Quant au coloris qui est encore plus varié que le nombre des Artistes, puisque bien des Artistes ont entièrement changé plusieurs fois en leur vie leur système de couleur ; quel parti prendra le connoisseur qui ne s'est fait qu'une idée bornée de l'Art, qui n'en a pas bien distingué l'essence, les parties accessoires & les conventions ? Ou il flottera dans l'incertitude, ou il se fera un système exclusif, d'après la manière particulière de son Peintre favori.

S'il connoit la Fable, l'Histoire, les usages & les vêtemens des différens peuples, il tirera grand parti de son érudition pour juger les ouvrages de l'Art; il ne s'apercevra pas qu'il juge l'Historien, le Savant, & non le Peintre. Un Artiste peut se tromper sur des détails historiques, donner des habits persans à des Romains, contrarier les usages du peuple qu'il représente, & être cependant un grand Peintre; un Artiste médiocre, mais qui a quelque littérature, peut faire un tableau très-foible sans pécher contre l'Histoire & le costume.

Mais c'est la *connoissance* matérielle, celle dont se piquent les Marchands de tableaux, qui est sur-tout recherchée par le vulgaire des connoisseurs. Elle consiste, non pas à juger le tableau lui-même, mais à y attacher le nom d'un Artiste: ce nom décide le mérite de l'ouvrage, & ce mérite risque de s'évanouir, si l'on découvre dans la suite que le nom a été mal appliqué.

Un bon nomenclateur de tableaux doit savoir distinguer la manière générale qui caractérise chaque Ecole, & la manière particulière qui caractérise chaque Maître.

En effet, quoique chaque Maître ait un dessin, une touche, une couleur qui lui soit propre, il y a encore, dans le total de sa manière, un style qui témoigne à quelle Ecole il appartient. Pour reconnoître ce style, il faut avoir vu un bien grand nombre de tableaux de chaque Ecole, & même de leurs différens âges; car les Ecoles ont leurs âges comme les hommes. L'Ecole Française du dix-huitième siècle est bien différente de la même Ecole au dix-septième. D'ailleurs, certains Maîtres sont école dans l'Ecole; d'autres semblent appartenir à une Ecole étrangère. Le Poussin est tout Romain; on en peut dire autant de le Sueur, qui cependant n'a jamais vu Rome; le Brun est plus Romain que François; de Troy, Coypel, sont des François qui ont pris quelques leçons à Rome. Par quel caractère distinguera-t-on que Boucher appartient à la même Ecole que le Poussin, le Sueur & le Brun?

Il n'est souvent guère moins difficile de distinguer le style particulier de chaque Artiste, parce que plusieurs ont varié leur style suivant les sujets qu'ils avoient à traiter, parce que tous ont changé de style à différens âges. La première manière d'un artiste est celle de son maître, & souvent il est à cette époque très-difficile de distinguer les ouvrages du maître & de l'élève: il se forme ensuite une manière qui lui appartient; quelquefois il s'en dégoûte & en prend une différente; il en change presque toujours avec l'âge. Il devient plus froid, plus timide; il néglige l'étude & travaille de pratique; il se fait une manœuvre plus expéditive parce qu'il est plus employé, & diminue de

talent en même-temps qu'il augmente de réputation.

Enfin il y a des artistes qui ne manquent pas d'habileté, mais qui n'ont pas un talent qui leur soit propre. La nature ne les a destinés qu'à être de bons imitateurs: ils composent avec l'esprit d'un autre, colorent avec les yeux d'un autre, travaillent en quelque sorte avec la main d'un autre. Pensée, touche, coloris, disposition, maniement de pinceau, rien n'est à eux. Ils deviennent un double du maître qu'ils ont pris pour modèle, & sont capables de tromper souvent même de bons connoisseurs. On ne prendra pas leurs ouvrages pour les chef-d'œuvres des artistes qu'ils ont imités; mais on croira qu'ils sont de leur main. Leur fortune ira même plus loin. Comme un propriétaire veut toujours que le tableau qu'il possède soit le plus beau du maître dont il porte le nom, l'imitateur l'emportera dans quelques esprits sur l'artiste qu'il a imité, & l'œuvre du singe sera préférée à celle de l'homme.

Les artistes & les bons connoisseurs peuvent être quelquefois embarrassés dans leurs jugemens par d'excellentes copies. *Voyez CORIE. (Article de M. LEVESQUE.)*

CONNOISSEUR (subst. masc.) n'est pas la même chose qu'*amateur*. *Connoisseur* en fait d'ouvrages de peinture ou des autres arts qui ont le dessin pour base, renferme moins l'idée d'un goût décidé pour l'art, qu'un discernement certain pour en juger. On n'est jamais parfait *connoisseur* en peinture sans être peintre; il s'en faut même de beaucoup que tous les peintres soient bons *connoisseurs*. Il y en a d'assez ignorans pour voir la nature comme ils la font, ou pour croire qu'il ne faut pas la faire comme ils la voyent. (*Article de l'ancienne Encyclopédie*).

Ne pourroit-on pas répondre à l'auteur de cet article que l'artiste n'est pas obligé de rendre la nature comme il la voit, parce qu'il ne l'est pas de faire ce qui est impossible. *Voyez l'article CONVENTIONS*, & sur-tout l'addition à cet article extraite des œuvres de Mengs: au reste, il faut avouer que tous les artistes ne sont pas parfaits *connoisseurs*, d'abord parce que l'art a une si grande étendue qu'il est bien difficile à un seul homme d'en embrasser toutes les parties, & ensuite parce que beaucoup d'artistes ont un goût exclusif, & qu'ils ne savent pas reconnoître le beau qui ne s'accorde point avec leur goût. (*Article de M. LEVESQUE*).

CONSEILS sur les ouvrages de peinture.

Rien de plus incontestable théoriquement que la nécessité de demander des *conseils*, lorsqu'on travaille à des ouvrages qui sont destinés à plaire; demandez donc des *conseils*, recevez des avis, profitez-en. Voilà des préceptes que tout le monde sait, que tous les hommes se re-

pèrent les uns aux autres : mais bien des difficultés se représentent à ceux qui veulent les mettre en pratique.

S'il existoit une classe de juges doués d'une intelligence étendue, & libres de préventions, de préjugés, d'affections personnelles, les auteurs & les artistes n'auroient aucun prétexte pour refuser de se soumettre à leur jugement, & de recevoir d'eux les avis dont ils ont tous besoin ; alors ces avis se trouveroient incontestablement bons, & ceux qui ne s'y soumettroient pas seroient inexcusables. Mais ces conseillers parfaits n'existent guères ; ils sont même si rares que, sur-tout relativement à certains arts, on peut généralement les regarder comme des êtres de raison. Mille gens sont toujours prêts à donner leur avis, même quand on ne les leur demande pas. On n'en rencontre pas moins qui offrent d'en donner à tous ceux qui en demandent ; mais ce qu'on trouve dans tous ces hommes si prodigues de *conseils*, c'est communément ou peu de lumière ou peu de sincérité, & sur-tout le défaut de cette réunion de connoissances si nécessaire à ceux qui exercent les arts, lorsqu'ils consultent dans le dessein d'être éclairés.

Il faut observer que chacun des Beaux-Arts exige de ceux qui veulent juger de ses productions, des connoissances générales & particulières ; car les Arts ont des élémens communs & des élémens propres à chacun d'eux : il y en a même dont, sur-tout, les élémens particuliers ne sont guère connus que de ceux qui les exercent, & le sont même imparfaitement de plusieurs d'entre eux. Comment donc espérer de trouver des conseillers utiles parmi ceux qui ne les exercent pas ? C'est cependant cette classe immense qui aime le plus à être consultée. Quels seront ceux que consulteront l'Architecte & le Compositeur de Musique ? Quels seront ceux que consulteront avec confiance & résignation le Sculpteur & le Peintre ? Cette question seroit moins embarrassante à l'égard des ouvrages d'esprit & de goût, parce que dans ces ouvrages, le mécanisme étant beaucoup plus connu, le nombre de ceux à qui l'on peut demander *conseil*, & dont on peut en espérer d'utiles, est beaucoup plus grand. Ainsi le Poète & l'Orateur peuvent soumettre leurs productions à un plus grand nombre de personnes que le Peintre & le Statuaire, & recueillir par ce moyen des avis plus utiles. Mais les Artistes n'auront-ils donc aucuns moyens de recueillir des avis & d'obtenir des *conseils* profitables ? Qu'ils se gardent bien de le penser. S'ils sont de bonne foi, s'ils desirent sincèrement d'être éclairés par de sages avis, ils trouveront des moyens d'en obtenir, en employant une sorte d'art pour se les procurer. Je crois utile de les mettre sur la voie, en leur soumettant mes idées sur cet objet.

Je pense que ce n'est guère que partiellement qu'ils pourront se procurer les *conseils* les plus utiles. La classe dont l'Artiste doit les espérer, est celle dont il fait partie. Mais les inconvéniens qu'il y trouvera le plus fréquemment, sont le défaut de sincérité des Artistes qu'il consultera, & le défaut de lumières assez étendues pour réunir des idées bien réfléchies sur toutes les parties de l'Art. Les artistes qui aspirent à être admis dans les sociétés académiques, n'éprouvent que trop souvent le défaut de sincérité dont je parle. Trop souvent les aspirans qui montrent leurs ouvrages à plusieurs artistes, avant de les exposer au jugement définitif par la voie du scrutin académique, sont trompés par une réticence qui leur est funeste. Ceux qui se la permettent, loin de s'en faire un scrupule, la regardent ordinairement comme une politesse non-seulement excusable, mais autorisée par l'usage & par la crainte de blesser l'amour-propre.

Pour vaincre cet obstacle, il faut demander avec un empressément & une franchise dont on ne puisse douter, des *conseils* sur la partie de son ouvrage dont l'artiste qu'on consulte doit être le plus instruit. Par exemple, si c'est un artiste dont la supériorité consiste dans la correction, le consultant, en le pressant de lui donner spécialement son avis sur cette partie ; doit espérer de lui plus de sincérité ; parce que flattant son amour-propre par un endroit sensible, il l'engage à une attention particulière dont le résultat est presque toujours un *conseil* ou un jugement de bonne foi. D'ailleurs, l'homme, dont la supériorité est bien reconnue dans une partie, craint moins d'humilier celui qui le consulte, en lui montrant les fautes qu'il peut avoir commises contre cette même partie. Il n'est pas d'Artistes qui réunissent au même degré toutes les parties d'un art aussi étendu que la peinture ; mais il est aussi peu d'Artistes distingués, qui n'aient de la supériorité dans quelqu'une des parties qui constituent son art. Si vous desirez donc sincèrement des *conseils* & des observations profitables, ne demandez pas au coloriste ce qu'il pense de la correction de vos figures, au dessinateur ce qu'il pense de la composition ou de l'effet : mais demandez à chacun d'eux ce qu'il pense en examinant votre ouvrage, de la partie qu'il connoît & pratique le mieux.

Ce seroit cependant un manque de bienfaisance de se borner uniquement à cette demande, parce que le silence sur les autres parties pourroit faire penser, ou qu'on est trop satisfait de soi-même, ou qu'on ne croit pas celui que l'on consulte assez habile pour desirer ses avis ; mais attachez - vous, comme je l'ai dit, à la partie dans laquelle il peut vous éclairer le plus véritablement ; & en lui soumettant aussi les

autres, vous obtiendrez des observations qui pourront encore vous instruire; mais réservez-vous le droit de les comparer avec les observations qu'auront faites d'autres Artistes plus essentiellement éclairés sur ces parties, parce qu'ils s'en sont plus particulièrement occupés.

Cet exemple suffit, je crois, pour les avis qu'on a droit d'attendre des Artistes. Il reste à démêler comment on pourra tirer aussi quelque parti du sentiment de ceux qui n'exercent pas les Arts. Je me sers ici du mot *sentiment*, préférablement aux mots *jugement* & *conseils*, parce que j'ai reconnu en effet que c'est le sentiment & la sensation qu'excitent les ouvrages des Arts sur les gens du monde à qui on les montre, qui peut éclairer l'Artiste bien plus que les jugemens qu'ils prononcent, & que tous les raisonnemens dans lesquels ils s'égarent. Mais si l'on doit être infiniment attentif à recueillir les impressions & l'effet de leur premier sentiment ou de leurs premières sensations; on est, je crois, très- autorisé le plus souvent, à se méfier des raisonnemens & des *conseils* étendus dont ils ne manquent guère de les accompagner. Nos sens, notre ame sont susceptibles des premières impressions qui sont sincères & souvent justes, sans que nous sachions pour ainsi-dire comment. Notre esprit, lorsqu'il n'est pas assez éclairé, lorsqu'il est imbu de notions vagues, de préjugés & de préventions, lorsqu'il est arrêté par la difficulté d'énoncer avec justesse & clarté ses idées, est fort sujet à se détourner de plus en plus de la rectitude naturelle qui lui est propre.

Entre les moyens de tirer des lumières des personnes qui n'ont pas les connoissances intimes de l'art, on peut compter les sensations des hommes même les moins éclairés, des femmes qui naturellement ont des sensations vives & promptes, & quelquefois des enfans. Il résulte, comme on le voit, des notions que je viens de développer, que bien qu'il soit difficile d'obtenir dans les Arts dont traite cet ouvrage, des *conseils* éclairés & parfaitement appropriés aux objets sur lesquels on cherche à en obtenir, il est cependant une sorte d'adresse qui conduit à en recueillir partiellement, & que la réunion des avis & des sensations peut être fort utile aux Artistes.

Il est nécessaire, comme on le voit, que ces artistes soient assez éclairés eux-mêmes pour distinguer dans ceux qu'ils consultent, en quelle qualité, si l'on peut s'exprimer ainsi, ils s'adressent à eux. Si un homme connu pour être spirituel & sensible n'est pas affecté de l'expression de vos figures & de la disposition poétique que vous avez cherché à leur donner, il y a apparence qu'elle est commune; s'il est arrêté ou choqué, elle est défectueuse. Si un homme qui n'a point d'idées sur ces objets, mais qui a des yeux justes, se méprend sur les formes, la couleur ou le plan de quelques parties de votre tableau, certainement ces

formes, ces couleurs & ces plans sont défectueux en quelque chose d'essentiel. Si un enfant ne rit pas en regardant une figure que vous faites rire dans votre tableau, s'il ne prend pas un air triste en voyant pleurer une mère qui regarde son enfant malade, s'il n'a pas l'air alarmé d'un péril manifeste que vous faites courir à un de vos personnages, s'il n'est pas effrayé par l'image d'un homme que vous représentez en colère, votre but n'est pas complètement rempli; car les enfans & les personnes qui n'ont pas beaucoup d'idées compliquées, dès qu'ils fixent un objet, en reçoivent une sensation relative très-juste, & en portent un premier jugement exempt de prévention.

Apelle exposoit ses ouvrages au jugement du public & faisoit bien. Ce n'étoit pas que le peuple d'Athènes se connût mieux que lui en peinture, ni qu'un peintre fit bien d'adopter les corrections que le public lui prescrivait: mais c'est que le public qui ne fait pas en quoi consiste ce qui lui déplaît, voit confusément dans l'ouvrage de l'art ce qui ne lui plaît pas, & que l'artiste en se corrigeant & cherchant à lui plaire se surpasse lui-même.

Je ne parlerai pas des *conseils* de ceux qui d'eux-mêmes s'ingèrent d'en donner sur nos Arts, sans qu'on leur en demande; rien ordinairement n'est plus sujet à erreur que leur jugement. On peut remarquer que plus l'homme qui n'est pas Artiste, ou qui est peu instruit de ce qui regarde les Arts, s'étend sur son jugement & veut motiver ses *conseils*, que plus il differte enfin, plus il s'égare & plus l'Artiste a droit de penser qu'il n'a rien d'utile à en tirer.

Ce qu'on auroit à désirer (mais ce qu'on n'a pas lieu d'attendre) c'est que les personnes dont je parle bornassent leurs jugemens à un énoncé simple de ce qui les affecte.

Il seroit à souhaiter aussi que les Artistes qui sont eux-mêmes sujets aux prétentions & à des préventions trop favorables à leur égard, employassent tous les moyens qui leur sont possibles pour se dégager quelques momens des liens dont les garrote leur amour-propre.

Je ne dirai rien de l'Art qu'ils emploient trop souvent contre leur propre intérêt, pour offrir sous des aspects propres à faire illusion, les ouvrages sur lesquels ils souhaitent d'être battus & sur lesquels ils redoutent un jugement sévère; ils savent exposer leurs ouvrages au jour le plus favorable, sans réfléchir qu'il n'y a pas d'apparence que l'ouvrage se trouve peut-être jamais dans un aspect aussi avantageux; ils agissent en cela à-peu-près comme les Gens-de-lettres qui lisent avec un artifice & un agrément infini leurs productions. Cet artifice adoucit ou fait disparaître des défauts qui reparoîtroient inmanquablement, parce que la chose la plus rare est qu'un ouvrage soit lu par quelque personne que ce soit, aussi

adroitement que par l'Auteur. On a parlé souvent du talent merveilleux qu'ont les Auteurs & les Artistes pour excuser les défauts de leurs ouvrages, ainsi je n'insisterai pas. Je finirai seulement par dire, que le moyen le plus certain de se procurer des *conseils* utiles, est de les demander dans le dessein bien sincère de les obtenir. Demandez peut-en dire alors, & vous obtiendrez. (*Article de M. WATELET.*)

CONSIDÉRATION attachée aux Arts & aux Artistes.

Fixer l'attention du Public & quelquefois d'une Nation entière par des occupations qu'on remplit avec succès & par des vertus sociales auxquelles on se montre fidèle, c'est mériter & acquérir une véritable & complète *considération*. Chaque Etat, hors ceux qui sont trop dédaignés par l'injustice des grandes sociétés, peut conduire à une *considération* qui lui soit propre.

La *considération* à laquelle un Artiste peut parvenir, doit être aujourd'hui fondée non-seulement sur les succès qu'il obtient par des soins, des études suivies : mais comme il se montre bien plus qu'autre fois dans la société, il doit encore établir l'estime à laquelle il aspire sur l'exercice habituel des vertus sociales. La réputation qui vient du succès des ouvrages, fixe avec intérêt les regards du Public sur celui dont il admire les talens ; mais cette faveur établit pour l'Artiste qui la reçoit, des devoirs plus exigeants qu'ils ne le sont pour le citoyen ignoré. Ces devoirs peuvent être gênans, si les penchans de celui qui les contracte y mettent quelque opposition ; les penchans des Artistes (je parle en général) sont trop souvent de nature à se plier difficilement aux obligations sociales auxquelles en attache de la *considération* ; parce que leur imagination trop vive & toujours exercée, se porte naturellement à un goût de liberté, d'indépendance, je dirois même, de libertinage d'esprit qui sont contraires à plusieurs convenances absolument indispensables pour que la *considération* se soutienne toujours inaltérable.

On doit appercevoir, d'après ces notions, que la réputation acquise par l'exercice heureux du talent, ne fait aujourd'hui qu'une partie de la *considération* que l'Artiste doit rechercher. Il pourroit, par des succès nombreux, acquérir une réputation méritée & ne pas jouir de toute la *considération* à laquelle il peut prétendre ; de même qu'il pourroit ne pas se distinguer dans son talent, & donner cependant de sa personne, par l'exercice habituel des vertus & des bienfaisances sociales, une opinion avantageuse, qui n'auroit aucune liaison avec son Art.

Il est donc une *considération* complète que les Artistes peuvent & doivent se proposer d'obtenir. Quand ils se tenoient plus isolés, l'idée de la réputation l'emportoit presque entièrement

pour eux sur l'idée de la *considération* ; parce que, dévoués à la retraite & au travail, & vivant dans des sociétés absolument privées, leur existence sociale fixoit trop peu les regards du Public, pour qu'il eut droit de les juger sous une double relation.

Nos mœurs à cet égard sont changées, les Artistes, & l'on en pourroit dire autant des Savans & des Gens de Lettres, sont admis dans la société générale, & par cette raison, ils ont droit à cette *considération* plus complète dont j'ai parlé. Les Artistes sont donc en effet aujourd'hui susceptibles d'une ambition de plus ; ambition louable, & qui bien dirigée, tourne absolument à l'avantage de celui qu'elle anime, & n'est pas même inutile à l'Art. On doit en effet présumer que l'Artiste engagé à respecter les convenances & les bienfaisances sociales, observera plus exactement encore celles qui sont relatives à ses ouvrages ; & que ces deux mérites devenus plus fréquens, feront rejaillir sur l'Art une opinion plus honorable. Cependant cette ambition, ce desir extrême de la *considération* peut égarer celui qui s'y livre si, manquant de justesse & d'idées, il cherche à s'attribuer les nuances de *considération* qui sont dues à d'autres états que le sien ; ses efforts alors, en le détournant de la route qu'il doit tenir, peuvent nuire à la réputation qu'il doit obtenir par ses talens & le priver enfin de la double gloire qu'il recherche.

Rien de plus commun aujourd'hui que ces méprises ou ces inconséquences ; rien de plus commun que les inconvéniens qu'elles occasionnent. Un Magistrat veut acquérir la *considération* d'homme d'Etat, de Politique, de Savant, d'Artiste. Un Artiste à son tour prétend quelquefois à celle d'homme de Lettres, d'homme du monde ; il perd le tems qui l'auroit conduit à de plus grands succès dans l'état sous lequel il s'est montré ; & l'incertitude qu'il cause sur l'espèce de *considération* qu'il demande, engage quelquefois à ne lui en accorder aucune. Il a trop demandé, & finit par ne recevoir que du ridicule. Il est bien rare qu'un homme puisse réunir plusieurs réputations bien fondées & plusieurs sortes de *considérations* à la fois. Si l'Artiste a la prétention de vouloir persuader que l'Art dans lequel il pourroit réussir n'est que le moindre de ses talens, il risquera de perdre la *considération* à laquelle il avoit droit, & qui feroit la jouissance de sa vieillesse, comme le souvenir des actions honnêtes & des travaux utiles devient celle des hommes vertueux. (*Article de M. WATELET.*)

CONTORSION, (subst. fém.) se dit en peinture des attitudes outrées, quoique possibles, soit du corps, soit du visage. Le peintre, en voulant donner de l'expression à ses figures, ne leur fait souvent faire que des *contorsions*. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*)

CONTOUR, CONTOURNER.

Les objets qui tombent sous le sens de la vue ne sont distincts à notre égard que par la couleur que nous fait parvenir la lumière ; mais nous ne distinguerions vaguement que des masses colorées, si chaque objet, doué d'une couleur différente ou différemment nuancée, ne nous offroit une apparence distincte des autres, par les bornes dans lesquelles cette couleur qui lui est propre se trouve renfermée. Ce sont les bornes de ces diverses apparences colorées qui forment le *contour* ou les *contours* de chaque objet.

Ainsi, une surface apparente, telle que celle du soleil ou de la lune, dont la matière colorée est comme renfermée dans un cercle, nous donne l'idée d'un objet rond ; & les points ou la ligne supposée qui le circonscrivent, sont pour nous les *contours* d'un objet rond. Je crois cette première & simple notion d'autant plus suffisante, que dans ce sujet, comme dans une infinité d'autres, les termes reçus, connus & convenus équivalent à une définition.

Il n'y aura personne, à ce que je pense, de ceux qui liront ce Dictionnaire, qui n'ait une idée plus claire encore que mon explication, de ce qu'est un *contour* : il me sera donc permis de ne pas m'appesantir sur une définition, d'autant qu'il est souvent impossible d'en faire, qui soit complètement juste, & je regarderai mes Lecteurs même les moins instruits en Peinture, comme sachant ce que je veux dire, lorsque j'emploierai le terme qui fait le sujet dont je m'occupe. Mais il n'est peut-être pas inutile d'expliquer comment les *contours* d'une figure ou ceux d'une statue se manifestent à l'œil, relativement au dessin & à la Peinture, de manière à être imités par un trait ; car on peut dire avec raison, qu'il n'y a point, à proprement parler, de trait dans une figure dont toutes les parties sont des suites de superficies plus ou moins rondes & dont les points qui forment la surface se joignent sans interruption. Il sembleroit alors que le trait ou *contour* que *dessine* ou que peint l'Artiste fût une sorte de convention de l'Art ; & effectivement lorsque le *contour* est tracé presque également & fortement marqué par un trait de sanguine ou de crayon noir, par exemple, certainement le *contour* est alors mêlé de vérité & de convention. Aussi le *contour* le plus parfait est-il celui qui, tracé avec légèreté & avec une intelligence fondée sur la vérité, comme je vais le dire, fait en quelque façon oublier la trace du moyen, pour ne donner à penser que l'image précise du corps qu'on regarde attentivement du point de vue où l'on est placé.

Ce qui donne l'idée du *contour*, dans l'objet naturel, sont des nuances plus ou moins obscures qui successivement servent de fond à l'objet qu'on dessine, & qui le circonscrivent entièrement. En effet, posez une figure humaine ou

une statue dans un endroit quelconque, placez-vous dans un point d'où vous l'observerez avec l'intention de concevoir ce que je desire vous faire comprendre (je m'adresse, comme on le sent, à ceux qui n'ont aucune idée de ces détails des arts), vous verrez en conduisant votre regard tout autour de l'objet de votre observation, la couleur générale qui le distingue à vos yeux paroître tantôt plus claire, & tantôt plus obscure, parce que si le fond, c'est-à-dire, les couleurs des objets sur lesquelles elles se dessinent à votre œil, se trouvent plus claires ou plus obscures que la sienne ; la dernière ligne de la surface vous paroît tantôt plus claire, tantôt plus obscure elle-même par l'effet de l'opposition. Les extrémités des surfaces de cette figure paroîtront donc terminées ou dessinées par un trait ou *contour* diversement marqué que vous vous figurerez lui appartenir, quoiqu'il n'appartienne pas plus réellement à cet objet qu'à ceux qui se trouvent derrière ou à côté. C'est-là cependant ce que veut imiter le trait que vous formez avec le crayon ou le pinceau. Si le fond se trouve moins clair que la partie de la figure que vous dessinez, alors le *contour* que vous attribuez à votre figure semble disparaître ou appartenir au fond. Voilà pourquoi, dans les dessins, il y a telle partie du *contour* qui n'est décidée que par l'ombre du fond, sans qu'il y ait aucun trait ; ou bien, si l'on n'indique point de fond, l'on rend au moins le trait du *contour* si léger, si fin, si peu sensible, qu'on désigne à l'imagination ce qu'on n'a pas dû représenter plus sensiblement. Voilà pourquoi, comme je le dirai encore au mot *TRAIT*, le *contour* a d'autant plus de ressemblance avec ce qu'offre la nature, qu'il est moins apparent dans les endroits où la figure s'oppose en clair sur un fond plus obscur ; & le trait qui représente le *contour* est d'autant plus conventionnel que, sur une surface également blanche, par exemple, il est plus fortement ou plus également marqué & prononcé. Si l'on veut rapprocher plusieurs des notions qu'on trouvera aux mots *ACADÉMIE*, *DESSIN*, *TRAIT*, *TOUCHE*, elles s'éclaircissent les unes par les autres ; & cela est nécessaire pour avoir une idée juste de ce que c'est réellement que le *contour* & le trait employés par les Artistes.

Les observations qu'on peut faire avec un Artiste-Dessinateur intelligent, en les rapportant à l'explication que je donne, acheveront de la faire comprendre entièrement, s'il reste quelque obscurité.

Pour revenir aux deux termes que j'ai rassemblés à la tête de cet Article, je ferai remarquer que le substantif & le verbe offrent entre eux une différence dans leur signification, ce qui n'est pas sans exemple dans notre langue. *Contour* signifie, comme je viens de le dire, la ligne tracée qui désigne les formes d'une figure, & ce

mot n'entraîne que l'idée simple du trait qu'on emploie à cet usage & tel qu'il doit être employé. *Contourner* a un sens qui annonce un défaut : car lorsqu'on dit, une figure *contournée*, on peut entendre que le contour de cette figure a de l'affectation, qu'il est *tourmenté*, qu'il s'éloigne enfin de la simplicité de la nature. On ne doit pas que Raphaël contourné ses figures, mais l'on dit avec raison que nul dessinateur n'a donné à ses figures des *contours* plus purs & plus élégans que lui. Je ne conçois pas assez clairement la cause de cette différence d'acception, pour hasarder de la faire connoître ; mais il est nécessaire de l'établir pour être utile à ceux qui veulent parler avec justesse le langage de l'Art, & comprendre ce que disent les bons Auteurs ou les Artistes qui s'expriment avec précision.

Pour revenir au mot *contour*, il signifie donc, dans la figure vivante ou de ronde-bosse, l'extrémité des surfaces aperçues dans un point de vue fixe où l'on est placé pour les observer & les étudier. Le *contour* d'une figure, d'un membre, d'une partie de quelque objet naturel ou d'une imitation en ronde-bosse, varie au moindre déplacement de l'objet fixé par le regard, ou de l'œil qui le fixe. Il n'en est pas de même du *contour* de la figure tracée, dessinée & peinte. Le *contour* alors est fixe, invariable ; & c'est d'après l'observation qu'on en fait qu'il est plus facile de l'apprécier, d'en apercevoir les défauts ou d'en sentir les beautés.

La justesse, la correction, la noblesse, l'élégance, la grace, la force, l'énergie, sont des caractères différens par lesquels on désigne le *contour* ou les *contours* des figures, soit dans les dessins, soit dans les tableaux. Il n'est pas inutile de faire sentir ici, avant d'entrer dans quelques détails sur les caractères que j'ai désignés, combien, à l'égard des *contours*, la Sculpture a plus de difficultés que la Peinture, non que je veuille ici établir de prééminence entre les deux Arts. Ce projet, tenté plus d'une fois, soit de bonne foi, soit par jeu d'esprit, n'a aucune utilité, est impossible à exécuter & ne sert de rien au progrès des Arts & des connoissances. Il y a dans la Peinture des difficultés à surmonter qui n'existent point dans la Sculpture, puisque la couleur, l'harmonie du clair-obscur, les ordonnances ou compositions dans lesquelles il entre un grand nombre d'objets, ne sont pas de son ressort. Mais pour me borner au sujet de cet Article, les *contours* de chaque objet que représente la Sculpture doivent avoir à l'œil qui se promène autour d'une figure représentée, toutes les perfections auxquelles le Dessinateur & le Peintre ne sont astreints que pour le seul point de vue sous lequel ils présentent l'objet qu'ils dessinent ou qu'il peignent. Si le Peintre a réussi à rendre ce

contour exact, correct, & s'il n'a rien omis des beautés qui lui appartiennent, ce succès suffit. Le spectateur, en changeant de place & de point-de-vue, n'exige pas davantage. Ainsi le Peintre n'est pas obligé, comme le Statuaire, de promener, pour ainsi dire, la correction, la beauté, la grace, dans tous les points-de-vue de son ouvrage, où l'observateur peut s'arrêter en tournant autour de la figure.

C'est donc en quelque sorte principalement pour le Sculpteur statuaire que les *contours* sont un objet d'attention, d'études & de difficultés toujours renaissantes. Cette observation n'ôte rien au mérite que le Dessinateur & le Peintre peuvent acquérir par la science approfondie des *contours* ; car si, d'un côté, ces Artistes ne sont tenus de présenter chaque figure qu'ils créent que sous un seul point de vue, ce qui réduit à un seul élément, pour parler ainsi, le problème qu'ils avoient à résoudre, d'un autre côté, qu'elle multitude de figures différencées ne sont-ils pas obligés de produire souvent dans un même ouvrage, en comparaison du Sculpteur, dont les compositions sont bornées à deux, trois ou quatre figures tout-au-plus ? Le Peintre d'Histoire est obligé, en quelque sorte, de représenter souvent dans un seul tableau la figure humaine sous une infinité de points de vue, dans chacun desquels on exige autant de perfection que dans la figure de ronde-bosse.

Je vais tracer actuellement avec le plus de clarté & le moins d'étendue qu'il me sera possible quelques notions des différens caractères que j'ai énoncés relativement aux *contours*. On dit d'un *contour* qu'on veut louer, qu'il est *juste*, *exact*, *correct*, *pur*, *décidé*, *ferme*, *sévère*, *simple*, *grand*, *prononcé*, *articulé*, *liant*, *ondoyant*, &c.

On exprime les défauts contraires à ces beautés par des épithètes contraires à celles que je viens d'offrir, telles que *faux*, *inexact*, *incorrect*, *sans pureté*, *indécis*, *mol*, *libre* ou *libertin*, *manière*, *petit*, *mesquin*, *hésité*, *sans caractère*, *heurté*, *sec*.

Il est nécessaire, pour l'intelligence plus parfaite & pour la brièveté des notions que je vais donner, d'observer que toutes les sortes de *contours* dont j'ai parlé & sur lesquels je vais m'étendre un peu plus, sont ceux que le Dessinateur ou le Peintre exécutent, lorsqu'ils imitent la figure humaine, ou la bosse, ou des dessins donnés pour modèle.

Un *contour juste* est donc (dans les Arts du Dessin) celui qui imite avec précision l'extrémité des formes d'un objet observé d'un certain point fixe. La justesse exprime la fidélité de l'imitation, indépendamment des autres perfections théoriques ou pratiques de l'Art ; ainsi l'on peut tracer un *contour* très-juste d'une figure imparfaite ; & quoique cette justesse ne produise pas alors une imi-

tation agréable, elle est à certains égards estimable, parcequ'elle suppose dans l'Artiste qui l'a exécutée une perfection d'organe & une habitude acquise par un grand nombre d'essais & d'études sans lesquelles il ne seroit pas parvenu à faire agir la main dans un parfait accord avec les sensations de la vue. Il y a des hommes qui éprouvent plus ou moins de difficulté pour acquérir la justesse dont je parle, soit parceque l'œil a peine à se fixer avec précision sur le *contour* que la main doit imiter, soit parceque la main n'est pas assez souple, assez adroite pour représenter exactement ce que l'œil voit & ce que la volonté exige. Nos divers organes ont entr'eux une relation physique, & ils en ont une qu'on peut appeler *morale* avec nos facultés intellectuelles; mais les différentes qualités, les perfections ou les imperfections de nos organes & de nos facultés intellectuelles favorisent ou contrarient les opérations dans lesquelles elles doivent concourir & s'accorder.

Le *contour exact* emporte à-peu-près le même sens que le *contour juste*, mais il me sembleroit cependant qu'on dit plus ordinairement à un Elève qui copie bien un bon dessin: votre *contour* est *exact*, parceque le jugement que porte le Maître a toute la clarté qu'il peut avoir, lorsqu'il est énoncé en ces termes.

Le *contour correct* annonce plus d'idées théoriques de l'Art, car c'est ainsi qu'on désigne le *contour*, qui est non-seulement *exact*, mais encore conforme à la nature choisie. La correction donne une idée de justesse & d'exactitude; & de plus, comme je viens de le dire, une idée relative aux proportions reconnues comme bases de la perfection. On ne doit donc pas dire d'un Artiste qui a dessiné exactement un modèle imparfait, que son *contour* est *correct*, parceque l'ensemble qu'il a imité est lui-même incorrect. Le *contour correct* annonce une connoissance des proportions & une exactitude à s'y conformer. On entend plus précisément encore cette correction répandue sur tout le *contour* en l'appellant un *contour pur*. Certaines têtes antiques ont un *contour pur*; certains traits des plus célèbres Dessinateurs présentent des *contours purs*.

Un *contour correct, pur & décidé* rappelle l'idée de Raphaël, dessinant sans hésiter la tête d'un de ces Anges qu'il a placés dans le tableau d'Héliodore: ceux qui ont eu l'avantage de voir dans ce siècle le célèbre Bouchardon dessiner d'après le bel Antique, ont pu concevoir clairement ce que c'est qu'un *contour décidé*, & nombre de ces dessins attestent cette savante aptitude qu'il avoit acquise, & à l'aide de laquelle il dessinait quelquefois le *contour* d'une Académie presque d'un seul trait, sans hésiter & sans se reprendre, ou se corriger. Un *contour sévère* n'exige pas cette décision; mais quand plus de lenteur y seroit employée, il suppose toujours l'exactitude,

la correction & la pureté; il suppose surtout que l'Artiste n'a point altéré, quand ce seroit avec l'intention d'adoucir quelques légers défauts, l'exactitude du trait: un Dessinateur *sévère* porte cette exactitude au même point qu'un homme qu'on nomme *sévère*, la porte dans ses mœurs ou qu'un Moraliste *sévère* la porte dans ses principes.

Le *contour simple* est celui qui rend naïvement la nature. L'exactitude s'y montre plus dans le caractère général de l'ensemble, que dans la correction de chaque partie.

La naïveté se trouve comprise dans cette dénomination, & ces caractères sont convenables à certains objets plutôt qu'à d'autres. Le *contour* de l'Antinoïs a plus de simplicité ou de naïveté que celui de l'Apollon, plus que celui du Gladiateur, & surtout plus que celui du Laocoon.

La *grandeur* convient au *contour* du Dieu qui vient de débarrasser la terre d'un monstre maléfisant, & la qualification de *prononcé* convient au *contour* d'un Athlète & sur-tout du malheureux Vieillard, qui, enlacé par les serpens, expire dans un supplice dont la mort de ses enfans accroît les horreurs.

Le *contour liant* est celui dans lequel l'intelligent Dessinateur fait sentir la mollesse agréable, dont la nature a doué la jeunesse de l'un & l'autre sexe dans ses mouvemens & dans ses formes.

Le *contour ondoyant* prend sa source dans les mêmes idées, rapprochées de celles d'un élément flexible. Aussi ne convient-il qu'à certains mouvemens, certaines positions, d'une nature souple, telle que l'est la jeunesse & le sexe le plus faible. Lorsque ce caractère de *contour* est employé trop souvent par l'Artiste, il se tourne aisément en habitude, il peut dégénérer en manière, & par conséquent devenir un défaut.

Je ne m'étendrai pas sur les qualités blâmables des *contours* qui peuvent être nuisés en opposition avec celle que je viens d'énoncer, mais je rapprocherai ces oppositions.

Contour faux, contraste avec *contour juste*; l'*inexact* est opposé à l'*exact*, & l'*incorrect* au *correct*. On ne dit pas un *contour impur*, pour exprimer l'opposition au *contour pur*; mais on dit que le *contour* manque de *pureté*; qualité aussi rare dans le dessin & dans la Peinture que dans les mœurs.

Le *contour indécis* s'oppose à celui qui a la *décision* dont j'ai parlé, le *contour mol* au *contour ferme*, & même au *sévère*; le *bas* ou le *mesquin* à celui qui a de la grandeur & de la noblesse. Le *fier*, le *prononcé*, excluent le trait ou *contour insignifiant*, indéterminé. Le *contour liant* est l'opposé du *contour sec*, & l'*ondoyant* enfin, de celui qu'on appelle *heurté*.

Voilà les principaux caractères par lesquels on distingue le *contour*. S'il s'agissoit à présent d'in-

diquer aux jeunes disciples celui qu'ils doivent préférer, on sent aisément qu'on leur donneroit pour précepte de les connoître, de les distinguer, de s'habituer à les pratiquer tous & sur-tout de les mettre en usage à propos & convenablement; mais ils pourroient exiger, indépendamment de ce précepte trop général, quelques notions au moins sur l'ordre dans lequel ils doivent procéder à cette étude si intéressante de l'art auquel ils se dévouent.

L'ordre dans lequel j'ai énoncé moi-même les différens caractères des *contours* leur indique à-peu-près la marche qu'ils doivent tenir; car on exige d'abord d'un dessinateur l'exactitude dans la présentation de l'objet qu'il se propose de nous transmettre, sans laquelle il manque de la première qualité essentielle.

En regardant ensuite le dessinateur comme artiste, on veut de la correction & de la pureté. Comme artiste annonçant du talent & du génie, on est satisfait si on le voit dessiner ses *contours* avec une certaine décision qui prouve qu'il aperçoit vivement; avec une fermeté, preuve de l'énergie de son ame; avec une sévérité qui annonce le bon goût. On exige du dessinateur, suivant le différent caractère des objets, que tantôt il employe cette simplicité, cette naïveté, appanage de la grace; cette noblesse appartenant à la beauté; ce prononcé, cet articulé par lesquels l'ame du dessinateur fait connoître fortement les impressions vives dont il est susceptible; tantôt ce liant & cet ondoyant qui le montre susceptible, lorsqu'il est nécessaire, d'un sentiment de volupté, qu'on n'exige que trop souvent des arts, dans les temps & parmi les nations où leur emploi est plus recherché pour l'intérêt des plaisirs que pour celui des vertus & des mœurs. (*Article de M. WATELET*).

CONTOURNÉ, (adj.) affecté dans les contours. Ce terme est toujours pris en mauvaise part, & s'emploie également pour les ouvrages de peinture, de sculpture & d'architecture. Il a été transporté aux ouvrages d'esprit; on dit une phrase, une période contournée. Ce vice naît de l'affectation mal-adroite d'éviter la trop grande simplicité. Un Architecte contourne le plan & les détails d'un édifice pour rompre la ligne droite ou la ligne circulaire. Un Peintre, un Sculpteur contourne une figure, c'est-à-dire, lui donne une position, une attitude peu naturelle, pour éviter la froideur. Toutes les fois qu'une figure fait plus de mouvement, plus d'effort que n'en exige l'action qu'on lui suppose, elle est contournée. Par exemple, l'action du commandement doit être d'autant plus simple, que celui qui le reçoit est plus subordonné à celui qui le donne. Un coup-d'œil, un geste suffit pour assurer de l'obéissance

Beaux-Arts. Tome I.

celui qui a le pouvoir de commander. Moins il fait de mouvement, plus il montre de grandeur, parce qu'il est certain qu'on ne tentera pas de lui résister. Jupiter, pour ébranler l'Olympe, ne fait que remuer le fourcil.

Que dire de certains peintres qui, pour représenter un prince, un général qui commande, lui font porter la tête en arrière avec effort, étendre & roidir le bras droit, ployer le poignet en l'arrondissant avec une sorte de contraction, & tendre violemment le doigt index? Ce n'est pas représenter un homme qui jouit de la grandeur, mais un homme qui veut se faire grand. Une semblable position seroit bonne pour représenter le ridicule d'un insolent subalterne qui affecte de commander.

On contourne les figures pour leur donner de la grace: c'est oublier que la grace ne se trouve qu'avec la nature, qu'elle est négligée, & que tout ce qui est affecté est en même-temps disgracieux.

La plus légère étude de l'antiquité suffit pour empêcher les artistes de faire des figures *contournées*. Les Grecs, dans tous les genres, n'ont aimé que la nature: ils ont été simples dans les plans de leurs tragédies, simples dans les expressions qu'ils ont prêtées à leurs personnages; simples dans les attitudes qu'ils ont données à leurs statues. S'ils représentoient une figure tranquille, ils la montroient dans le plus parfait repos.

L'homme, dans quelque situation qu'il se trouve, prend toujours l'attitude la moins pénible, celle dans laquelle il est le plus à son aise. S'il ne fait pas une action difficile, il évite toute position, tout mouvement qui peut lui donner quelque peine. Toutes les fois qu'un artiste oublie ce principe, il pèche contre l'art, puisqu'il pèche contre la nature: tout genre a sa naïveté, & la naïveté plaît toujours.

On dit aux élèves: donnez du mouvement à vos figures; & ce précepte est fondé; mais il faut ajouter: ne leur donnez que le mouvement qu'elles doivent naturellement avoir dans la situation où vous les supposez.

Contourner une figure par des mouvemens violens, lorsqu'elle ne fait qu'une action aisée & simple; c'est commettre le même contresens que si on lui faisoit ouvrir violemment la bouche pour indiquer qu'elle parle.

Enfin, le peintre doit éviter constamment les formes *contournées* dans l'architecture dont il décore ses tableaux, dans les ornemens & les meubles qui en forment les accessoires. (*Article de M. LEVESQUE*).

CONTRASTE, (subst. masc.) On peut observer plusieurs sortes de *contrastes* dans un ouvrage de l'art; *contraste* des ombres & de la lumière, d'où résulte le clair obscur; *contraste*

dans l'âge, le sexe, les passions des personnages; *contraste* dans les mouvemens des différentes figures; *contraſte* dans le mouvement des parties d'une ſeule figure. C'eſt à ces deux derniers objets que le mot *contraſte* eſt plus particulièrement conſacré.

« Par *contraſte*, on entend en peinture la variété bien raifonnée de toutes les parties; » c'eſt l'oppoſé de ce qu'on appelle répétition. » Si, par exemple, dans un groupe de trois » figures, l'une ſe montre de face, l'autre de profil, & la troiſième par le dos, il y aura un bon » *contraſte*. Ainſi, chaque figure & chaque » membre doit être en *contraſte* avec les autres » du même groupe, comme les différens » groupes d'un tableau doivent *contraſter* » entr'eux. *Mengs* ».

Si pluſieurs figures dans un même tableau ont le même mouvement; ſi, quoique leur mouvement général ſoit varié, leurs jambes ou leurs bras ou quelques autres parties tendent à décrire des lignes ſemblables, le ſpectateur ſera juſtement choqué que le peintre ait trouvé ſi peu de reſſources dans ſon art, quand la nature lui offre tant de variété. Les mouvemens doivent donc être variés, mais cela ne ſignifie pas qu'ils doivent être contraires les uns aux autres.

Il y a quelques circonſtances où les principaux mouvemens des différentes figures doivent être les mêmes, comme lorsqu'elles concourent enſemble à tirer ou à pouſſer quelque choſe. Alors la variété ou le *contraſte* ſe trouvera dans des mouvemens acceſſoires, dans l'expreſſion, dans la différence des âges, des formes, &c.

On recommande d'observer le *contraſte*, même dans une ſeule figure. Les deux épaules, les deux hanches, les deux genoux ne doivent pas être à une même hauteur. La tête s'incline du côté de l'épaule la plus élevée; le bras ſe porte en avant du côté où la jambe eſt portée en arrière; on voit le deſſus d'une main & la paume de l'autre. Il faut cependant observer que la recherche affectée & trop apparente des *contraſtes* ne ſeroit pas moins vicieuſe que la ſymétrie.

On a vu des peintres qui rendoient affreux les viſages d'hommes pour les faire *contraſter* avec les femmes. Cette reſſource ne ſuppoſe pas un grand art & ne mérite pas d'être adoptée. On peut ſeulement en profiter quand elle eſt offerte par le ſujet. La face de bouc, le teint brulé d'un ſatyre *contraſte* fortement avec la beauté d'une jeune nymphe & la blancheur de ſon teint; le viſage ride d'une vieille nourrice fait un *contraſte* heureux avec les jeunes traits de Danaë.

On n'a pas beſoin de chercher les contraires pour *contraſter* ſuffiſamment. Le front chauve d'un vieillard, l'expreſſion de ſon aſtère ſa-

geſſe *contraſte* bien avec le front ingénu d'un adoſcent que parent les boucles naturelles de ſes cheveux. Les traits d'une prudente mère qui a la beauté de ſon âge *contraſte* avec la beauté naiſſante de ſa modeste fille. La fière Junon & la tendre Vénus, toutes deux également belles, *contraſte* par le caractère différent de leur beauté.

Il eſt un autre *contraſte* trop négligé par les peintres d'hiſtoire : c'eſt celui des proportions. On a meſuré un petit nombre de ſtatues antiques, & l'on a donné pour règle d'en ſuivre les proportions : on eſt convenu d'éviter le trop d'embonpoint & la maigreur. Mais, comme le remarque le célèbre Mengs : « Les peintres doivent » mettre infiniment plus de variété dans leurs » productions que les ſculpteurs, & ſont par- » conſéquemment renfermés dans des bornes moins » circonſcrites ». Raphaël ſemble avoir penſé de même : il ſ'eſt ſervi de toutes ſortes de proportions, & l'on connoît de lui des figures qui n'ont que ſix têtes & demie de hauteur; c'eſt encore le même artiſte qui fait cette obſervation.

Sans doute, ſi l'on fait un tableau d'un petit nombre de figures, on doit leur donner, ſuivant leur état, leur âge & leur ſexe, la plus élégante proportion. Sans doute encore ce ſeroit un défaut de repréſenter un guerrier chargé d'embonpoint, à moins qu'on ne faiſe un portrait, parce que les exercices & les fatigues d'un homme de guerre ſemblent exclure une corpulence qui ſuppoſe l'abondance & le repos. Mais, dans une aſſemblée de magiſtrats, de ſavans; dans un concours de peuple, dans une réunion d'hommes, dont pluſieurs mènent une vie ſédentaire, tandis que d'autres ſont livrés à de rudes travaux, pourquoi ne rasſembleroit-on pas toutes les proportions qui ne ſont ni ridicules ni vicieuſes? Pourquoi n'uniteroit-on pas la variété de la nature? N'eſt-ce pas avertir qu'on ne l'imite pas que de meſurer tous les hommes ſur un même module? N'a-t-elle pas des beautés véritables dans le nombre infini de ſes variétés? Pourquoi dans une aſſemblée d'anciens philoſophes, Diogène, volontairement miſérable, ne ſeroit-il pas d'une extrême maigreur; le laborieux Ariſtote un peu maigre; le voluptueux Ariſtippe un peu trop gras, & le fatueux Plaſon pourvu d'un juſte embonpoint? La proportion de Voltaire, celle de Montefquieu ſeroient-elles déplacées dans une conférence de gens de lettres? Pui-je croire que je vois un peuple aſſemblé, ſi je cherche en vain des hommes, d'une haute ſtature, s'élevant de la tête preſqu'entière au-deſſus de quelques gens d'une taille moyenne, tandis que ceux-ci ont auprès d'eux des hommes d'une proportion courte & ramaiſſée? (*Article de M. LEBESQUE*).

CONTRE-ÉPREUVE. (subst. fém.) Terme de dessin & de gravure. On couvre d'une feuille de papier blanc & mouillée le dessin, mouillé lui-même, ou l'épreuve d'une gravure encore fraîche, & on les passe sous la presse d'un imprimeur en taille-douce; alors le dessin ou l'estampe se trouve répété en sens contraire sur la feuille de papier qui y étoit appliquée. Ce double du dessin ou de l'estampe est plus foible que ne l'étoit l'estampe ou le dessin, qui eux-mêmes sont plus ou moins affoiblis suivant que la presse étoit plus ou moins chargée. Alors le dessin est fixé, l'on ne craint plus qu'il s'efface par le frottement. Ce n'est pas par la même raison que l'on tire une *contre-épreuve* d'une estampe, puisque le noir à l'huile qu'on emploie pour l'imprimer en assure lui-même la fixité: mais cette opération est utile aux graveurs, parce qu'elle leur montre l'estampe à laquelle ils travaillent dans le même sens que le dessin ou tableau qu'ils copient, & qu'elle leur fait voir plus aisément s'ils s'en sont écartés. Cependant les graveurs négligent assez ordinairement de se procurer une *contre-épreuve* de leurs estampes. Je ne condamne pas leur pratique; mais je pense qu'il est avantageux de regarder son ouvrage sous tous les aspects qu'on peut se ménager, sur la planche, sur l'épreuve, sur la *contre-épreuve*, & au miroir. (*Article de M. LEVESQUE*).

CONTRE-HACHER, terme de dessin. C'est couper par de nouvelles hachures les premières hachures ou lignes de crayons qu'on a tracées. Ces nouvelles hachures se nomment des *contre-hachures*. Elles doivent tendre à former avec les premières plutôt des lozanges que des carrés. (*Article de M. LEVESQUE*).

CONTRE-TAILLE, terme de gravure. C'est une seconde taille dont on coupe la première que l'on a tracée. Si l'on veut imiter de la pierre on coupe le premier rang de tailles de manière que les *contre-tailles* y forment des carrés: mais pour imiter de la chair ou des draperies, l'on affecte d'approcher plutôt du lozange que du carré. Cependant le lozange outré devient désagréable parce que les sections que les *contre-tailles* font avec les tailles produisent un noir qui ne s'accorde pas avec le reste du ton. Les graveurs disent que ce travail *maquerotte*. Le travail le plus agréable est celui qui tient le milieu entre le carré & le lozange. Si l'on hasardait des lozanges outrés à des travaux qui devroient passer à l'eau-forte, elle mordroit les sections formées par les tailles & les *contre-tailles* bien plus vivement que le reste du travail, & l'on risqueroit d'être obligé de recouvrir long-temps avant que la totalité de l'ouvrage fût assez mordue. (*Article de M. LEVESQUE*).

CONVENANCE (subst. fém.) Les *convenances* n'appartiennent point à l'essence de l'art; mais elles en sont une des plus importantes dépendances. Un Tableau restera toujours un excellent ouvrage de peinture, si les parties essentielles de l'art y sont d'une grande beauté, quoique le peintre y ait manqué aux convenances d'histoire, de costume, &c.: mais en jouissant de ses talens, on regrettera qu'il n'ait pas observé les *convenances*.

Les tableaux vénitiens sont remplis d'anachronismes, de fautes contre l'histoire & contre le costume: & quoique en même-temps ils ne soient pas d'une grande correction de dessin, on leur pardonne toutes ces défauts en faveur du pinceau, de la couleur, & de l'imitation des plus riches étoffes.

Rembrandt dessinait encore plus incorrectement que les Vénitiens: il étoit encore bien plus bizarre & beaucoup moins riche dans le costume: on prétend qu'il appelloit ses antiques de vieilles armures, de vieilles hardes barbares, bien plus convenables à un cabinet de curiosités, qu'au cabinet d'étude d'un artiste; mais il réunissoit à un si haut degré les qualités qui constituent le peintre (je ne dis pas le dessinateur) qu'on est captivé par l'admiration quand on voit ses ouvrages, & qu'il ne reste plus assez de liberté pour lui faire des reproches.

Mais si les vrais connoisseurs ont cette indulgence en faveur de l'ignorance de quelques artistes, de leur humeur capricieuse, du goût de leur école, ils proportionnent cependant cette indulgence aux beautés, & montreroient avec justice beaucoup plus de sévérité envers des artistes qui ne compenseroient pas les mêmes défauts par un mérite égal, qui n'auroient pas le degré de talent qui fait pardonner le caprice, qui sortiroient d'une école où ils ont appris les *convenances* en même-temps que les règles de leur art, & qui vivroient dans un siècle où la facilité de s'instruire rend l'ignorance inexcusable.

Michel-Ange étoit loin d'être ignorant: aussi, malgré la science de son dessin & la fierté de son ciseau, ne lui a-t-on pas pardonné les défauts des *convenances* qu'il s'est permis, sans qu'ils pussent lui fournir aucune beauté particulière. On lui a justement reproché d'avoir introduit Caron & sa barque dans le tableau du jugement dernier: on a sévèrement condamné l'inconvenance de son Moyse à visage de bouc & vêtu comme un forçat. Écoutons M. Falconet sur ce dernier ouvrage; Mengs ne lui est pas plus favorable.

« Un héros, le législateur, le chef d'un peuple » doit être représenté dans l'attitude la plus convenable à la grande idée qu'on s'en est faite. Il doit avoir une action caractéristique,

» & un vêtement qui marque sa dignité, sur-
 » tout lorsque celui qu'il portoit n'étoit pas
 » ignoble. Si l'artiste s'éloigne quelquefois du
 » costume, ce ne doit être que pour ajouter à
 » la dignité de son sujet: tous les grands peintres
 » & les grands artistes sont d'accord sur ce
 » point. . . . Un homme vêtu d'une espèce de
 » camifole fort serrée, qui laisse voir les bras
 » nuds jusques par-dessus les épaules, ressemble
 » plutôt à un forçat qu'à un législateur. Le dé-
 » faut d'expression & de *convenance* est tout
 » aussi frappant; un homme qui d'une main tient
 » le bas de sa barbe, & dont l'autre main sans
 » action est posée sur son ventre, n'exprime rien,
 » absolument rien: il ne dit pas un mot de ce
 » que Moïse avoit sans cesse à dire à son peuple
 » indocile. Quel heureux sujet pour un statuaire!
 » que d'expression, de grandeur, de pathétique
 » il présente »!

Sans doute le défaut de *convenance* le plus choquant est celui de l'expression, parce qu'elle tient de plus près à l'essence de l'art. On a reproché au Guide d'avoir extrêmement affaibli l'expression de ses figures dans la crainte d'en altérer la beauté, comme si la beauté expressive n'étoit pas la première que l'art dû se proposer pour objet.

L'expression pittoresque étant la première *convenance* de l'art sollicite l'indulgence pour les ouvrages où elle se trouve jointe à des défauts contre d'autres *convenances*. Je me ferai mieux entendre en laissant parler M. Falconet sur la fameuse descente de Croix de Rubens. « C'est » en Flandres, dit-il, à Anvers sur-tout qu'il » faut voir ce peintre dans les compositions à » grands ressorts. Je ne parle pas de ses diffé- » rens ouvrages que j'ai vus; je me borne à » dire ici que sa fameuse descente de Croix est » un des plus effrayans tableaux que je con- » noisse, & peut-être celui qui, en me pré- » sentant ce que l'art a de plus expressif, m'a » fait le plus d'horreur. L'idée d'un corps divin » n'avoit pas pénétré l'artiste: son christ mort » est un vil supplicié qu'on détache du gibet; » si l'on ne voyoit pas la croix, on penseroit » que c'est même de la roue. Chaque fois que » je verrois ce tableau, je croirois être à la » grève quand on en ôte un malfaiteur après » l'exécution. Est-ce ou n'est-ce pas l'éloge de » Rubens que je fais? Je n'en fais rien: je » peint l'effet que son tableau fit sur moi quand » je le vis à Anvers; & si, en ne le voyant » plus, les traces en sont en quelque sorte af- » foiblies, elles ont cependant assez de force » encore pour me faire à-peu-près la même im- » pression ».

L'idée que les anciens Grecs s'étoient formée de l'art les entraînoit à un défaut de *convenance*. Ils regardoient l'imitation de la plus grande beauté comme l'essence de l'art, & le

corps humain dans sa forme la plus parfaite comme le complément de la beauté. Ils ne se prêtoient donc pas volontiers à voiler, & faisoient souvent céder les autres *convenances* à l'idée qu'ils avoient du beau, en représentant les figures nues dans les sujets où elles auroient dû être drapées. C'est ainsi qu'ils ne donnerent aucune draperie au Laocoon, quoique ce prêtre ne dû pas être nud au moment où il fut attaqué avec ses fils par les serpens qui leur donnèrent la mort. La célèbre collection du Duc de Malborough nous offre plusieurs exemples de semblables disconvenances. Dans la trente-huitième pierre, le soldat ou l'Achille descendant d'une roche est nud. La trente-neuvième pierre représente la dispute d'Ulysse & de Diomède; les figures sont nues & d'une grande beauté. Sur la pierre quarante-deuxième on voit un soldat blessé qui tombe, & un autre qui poursuit le meurtrier; tous deux sont nuds, leur tête seulement est couverte d'un casque. Les soldats Grecs quittoient-ils leurs habits pour aller aux combats? On soupçonne que la pierre quarante-cinquième représente un Alexandre: sa tête est aussi casquée, son corps est absolument nud, son cheval est derrière lui. Alexandre avoit-il coutume de monter nud à cheval? (*Article de M. LEVESQUE*).

CONVENTIONS. Si les arts employoient absolument les mêmes moyens que la nature, ils seroient la nature, & le mérite de leurs productions ne seroit plus fondé sur les mêmes bases. Les arts imitent la nature, & ne la doublent point; on peut dire même que la peinture ne peut parvenir qu'à feindre des imitations, c'est un des arts dont les illusions & les *conventions* sont les bases. Ces arts, qui ne peuvent créer, sont obligés d'employer pour opérer leurs prestiges, des moyens que la méditation fait inventer, & que l'industrie perfectionne; mais ces moyens ne suffiroient pas, s'il ne s'établisoit encore entre ceux qui sont destinés à jouir des ouvrages des arts & ceux qui les produisent, des *conventions* plus ou moins avouées, plus ou moins secrètes. La première de ces *conventions* est, pour ceux qui fixent les yeux sur un ouvrage de peinture, d'oublier, autant que cela est possible, pour quelques momens, que la représentation peinte est une imitation. De son côté l'Artiste, en exposant son ouvrage, est sensé dire à ceux qui le regardent: en vous laissant séduire, si j'ai ce bonheur, ne perdez pas absolument de vue que cette illusion qui vous séduit est l'effet de l'art; qu'elle est mon ouvrage, & songez combien il faut de soins & d'études pour y parvenir. Ces pactes mutuels sont tellement indispensables que, s'il étoit possible que le spectateur se trompât irrévocablement, les artistes perdroient ce qui les

flatte le plus, l'admiration de leur talent ; & les spectateurs le principe du plaisir que produisent les arts ; car il est certain que le but des arts pour les uns & les autres ne peut être que des erreurs momentanées. L'artiste & le spectateur souffrent donc volontiers, & doivent désirer même que l'ouvrage ne trompe pas absolument ; mais qu'il engage à se laisser tromper. Si l'erreur étoit entière au premier abord, ce qui peut avoir lieu dans certaines circonstances, il est indispensable, comme je l'ai dit, pour que la réussite soit complète, qu'on reconnoisse enfin que cette erreur est l'effet de moyens inventés & employés avec la plus grande intelligence ; car c'est de cette connoissance qu'enait, dans ceux qui jouissent des productions artistiques, un sentiment agréable, qui, mêlé d'admiration, se partage, sans qu'on s'en rende précisément compte, entre l'ouvrage, l'artiste & l'art, & souvent l'objet réel qu'on a imité, lorsqu'il a été bien choisi.

Le spectateur joint encore assez souvent à ces idées celle du moyen qu'il a de reproduire en lui ce sentiment agréable, en revoyant l'imitation ; comme on se fait un plaisir d'avance de pouvoir relire un ouvrage imprimé qui satisfait l'esprit ou le cœur : je serois tenté d'ajouter encore à tout cela la satisfaction des personnes qui partagent la jouissance de ceux à qui ils procurent la vue d'un bel ouvrage, & qui sont témoins des mêmes illusions qu'ils ont éprouvées.

Il résulte de ces éléments que des *conventions* plus ou moins développées sont inséparables de l'art de la peinture, comme il en est d'essentiellement attachées aux autres arts libéraux. Il est indispensable, par exemple, que tout spectateur convienne tacitement de se placer (pour éprouver les illusions qu'a eu dessein de produire sur lui l'artiste) à la distance & au point de vue qui doit contribuer le mieux à le tromper ; il faut qu'il se soumette à renfermer en quelque façon ses regards dans l'espace peint, qui, pour lui rappeler cette convention, se trouve ordinairement circonscrit par une bordure, dont le véritable avantage est de fixer la vue & d'opposer quelque obstacle à la distraction que causeroient les objets voisins, & à la comparaison d'objets naturels & vrais ; & d'objets imités.

C'est par cette nécessité de *conventions* tacites que nous nous accordons même avec le joueur de gobelets pour nous en laisser imposer ; & que, d'après une sorte de pacte secret, nous nous prêtons à nous approcher de lui, à nous laisser placer à son gré, & à nous soumettre à toutes les préparations qui favorisent ses adroites supercheries.

J'ajouterai, puisque j'y suis naturellement conduit, que ceux qui, n'ayant aucun penchant pour les arts & pour la peinture en particulier,

se refusent avec affectation à observer les *conventions* nécessaires, & se font une sorte de vanité de se défendre opiniâtement de ce qui peut favoriser les illusions artistiques, ressemblent à certains spectateurs des jeux dont j'ai parlé, qui croient montrer de l'esprit, de la sagacité, & ne se montrent que ridicules, en faisant, s'ils le peuvent, manquer les tours d'adresse dont on se propose de les amuser. La dérision qu'ils esfuient, ou l'impatience qu'ils causent, vient de ce que, par une petite vanité mal entendue, ils rompent ouvertement les *conventions* que les autres observent pour leur amusement, sans se croire plus dupes que ceux qui ne veulent pas se laisser tromper.

Plus on entre dans les détails pratiques de la peinture, plus on aperçoit le nombre considérable de *conventions*, qui doivent nécessairement s'établir & s'observer pour que cet art puisse exister. Une des plus indispensables encore, est celle qui, relative à la différence de dimension, fait que nous nous prêtons à l'illusion, même pour les imitations plus ou moins grandes que les objets imités. Sans une *convention* tacite, il ne pourroit certainement y avoir aucune illusion pour le spectateur, & sur-tout à l'égard des tableaux qui représentent la nature humaine, dont les dimensions ordinaires nous sont plus habituelles. Aussi-tôt que l'art de la peinture s'établit, il s'établit donc aussi de la part de tous ceux pour qui ses ouvrages sont destinés, cette *convention*, qu'une figure de quelques pouces de hauteur représentera un homme ou une femme de la grandeur ordinaire. Dès-lors, chacun se charge, à l'aide de son imagination, de grandir ou de diminuer les figures petites ou colossales ; & l'on conçoit aisément que si l'imagination est susceptible de ce miracle, relativement à la figure humaine, elle doit avoir moins de peine à opérer un semblable effet pour les objets inanimés, qui la plupart sont susceptibles eux-mêmes de très-grandes différences dans leurs dimensions naturelles.

Ne passons pas sous silence une autre *convention* non moins difficile à remplir, & sur laquelle on ne réclame pas plus cependant que sur celle dont j'ai déjà parlé ; c'est celle de se prêter à l'immobilité effective dans les objets que l'imitation suppose en mouvement.

Il existe, dans les arts libéraux, deux genres d'imitation de la nature ; les ouvrages de l'un de ces genres sont dénués de mouvement, telles sont les imitations produites par la peinture & la sculpture : les productions de l'autre genre sont douées de mouvement, ou s'opèrent à l'aide du mouvement ; telles sont les imitations qu'exécutent la pantomime, la poésie, l'éloquence & la musique.

Le premier genre exige que l'on suppose des

instans d'existence fixe & permanente dans le mouvement même. L'on peut comparer ces instans incommensurables de fixité aux points mathématiques, ou plutôt à ces parties infiniment petites du cercle, lorsqu'on le regarde comme un polygone composé d'une quantité innombrable de côtés; une action & une expression dans l'homme vivant, quelque promptes qu'elles soient, peuvent donc être conçues comme une suite de mouvemens ou de modifications innombrables du corps, des membres ou des traits, quoique cette division ne puisse tomber sous le sens de la vue. C'est sur cette vérité abstraite que le peintre se fonde, & c'est d'après elle qu'il doit avoir pour but de représenter tout ce que comprend une de ces portions ou de ces modifications instantanées des actions, des mouvemens ou des expressions. Il doit l'imiter de manière que rien ne soit retardé ni anticipé dans l'instant qu'il choisit, & qu'il est le maître de choisir. C'est de la plus ou moins grande exactitude dans l'observation de cette unité, que dépend en partie la vérité de l'imitation. L'on concevra aisément, d'après ce développement, combien la perfection est difficile; parce que la nature, ne s'arrêtant pas dans le mouvement au regard ni à la volonté du peintre, & pour la nécessité qu'il en auroit, sa mémoire & son imagination sont ses seules ressources; & l'on sait combien il est difficile à la mémoire, si sujette à s'altérer, & à l'imagination si mobile, de se fixer à un point, & d'embrasser de ce point tout ce qui peut y être relatif. Mais pour ne pas nous écarter de ce qui regarde les *conventions* respectives, je continuerai d'observer que le spectateur à son tour se prête à croire, autant qu'il peut, que l'instant suppose auquel l'artiste s'est fixé dans son imagination, est assez sensible pour qu'il puisse juger si l'artiste a fidèlement rendu tout ce qui peut y avoir rapport; il faut encore qu'il se prête à imaginer que cet instant ne fait que d'exister ou va passer, quoiqu'il ne passe pas en effet, & que le personnage représenté en mouvement soit resté immobile, comme s'il étoit frappé du regard de Méduse.

Il existe, comme je l'ai dit encore, une infinité de *conventions* respectives qui appartiennent ou à l'essence de l'art, ou à sa théorie, ou à la pratique. Parmi les *conventions* qui regardent plus particulièrement cette dernière, je ferois mention de celle qui a rapport aux couleurs matérielles, à l'aide desquelles on imite sur la toile les couleurs réelles des objets. On a pu prendre dans l'article BLANC de la lettre précédente, des notions qui sont relatives à certaines *conventions*; car l'usage du blanc & du noir, comme couleurs significatives de la lumière & de la privation de la lumière, doit certainement être mis au nombre

des *conventions*. Il en est de même des couleurs effectives ou réelles, avec lesquelles on imite, autant qu'on le peut, l'ombre qui n'est qu'une privation ou qu'une abstraction.

Je dois observer que si dans le nombre infini des *conventions* dont je viens de donner une idée, il en est d'indispensables, il en est aussi qui sont fondées sur des opinions. Les *conventions* dont j'ai parlé sont du premier genre, c'est-à-dire, qu'elles tiennent à la constitution de l'art : les autres ne sont que des modifications de quelques-unes de ces *conventions*. Je donnerai pour exemple de celles-ci les différens systèmes de coloris adoptés particulièrement par certaines écoles, & adoptés ou convenus dans le pays où ils ont été exercés avec succès & assez généralement ensuite par les amateurs de la peinture. Ces *conventions* dans le coloris regardent plusieurs parties principales de l'art; elles ont pour objet, dans le clair-obscur, les ombres sur-tout, & les teintes sur lesquelles est fondée l'harmonie générale d'un tableau.

J'ai déjà fait comprendre à ceux qui ne sont pas versés dans les arts, que les ombres, qui, dans la nature, ne sont qu'une privation de lumière, sont représentées dans le tableau par une couleur véritable. Il faut se décider sur la couleur qu'on emploiera pour cette illusion. On ne doit pas y employer le noir, quoique cette couleur de la palette soit regardée en général comme représentative de la privation de la lumière. On a vu dans l'article BLANC, & on verra dans plusieurs autres les raisons qui doivent obliger les peintres à s'en abstenir. Il faut donc, pour représenter les ombres, choisir une autre couleur ou plutôt un mélange de couleurs & de teintes, dont le résultat rappelle à l'imagination du regardant l'idée & à peu-près l'effet de l'ombre. Dans le nombre des artistes qui ont médité sur cet objet, en observant la nature, les uns ont cru remarquer qu'un ton bleuâtre, relatif à l'interposition de l'air, dominoit dans les ombres; d'autres (peut-être d'après le climat où ils étoient & l'heure du jour) ont cru appercevoir que des tons & des teintes roussâtres participoient le plus souvent à celle des ombres; d'autres, que c'étoit une couleur verdâtre ou jaunâtre. Ils se sont décidés, d'après leur manière d'être affectés, soit qu'elle eût pour principe la conformation de leurs yeux, soit qu'elle eût d'abord été occasionnée par les momens de la journée où ils étoient plus accoutumés à observer & à travailler, ou par l'exposition de leur atelier, ou par la nature du climat & du ciel; enfin ils se sont décidés sur une teinte qu'ils ont dès-lors rendue plus ou moins dominante, jusques dans les demi-teintes de leur ouvrage. Alors ce moyen adopté trop exclusivement est devenu *convention* dans

le coloris, parce que les élèves de ces maîtres s'y sont conformés; & comme plusieurs ont exagéré & exagèrent l'usage de ce moyen, qu'avoient adopté leurs maîtres, peut-être avec beaucoup plus de circonspection; les uns ont peint roux ou doré, les autres bleu ou argenté, les autres jaune ou verd, & d'autres enfin, en tâchant d'éviter ces défauts & de rompre leurs teintes, ont peint sale ou gris dans les ombres, & dans l'accord de leur harmonie colorée.

Voilà une des *conventions* qui doit varier davantage, parce qu'elle a pour cause l'impossibilité de rendre la privation de la lumière par le même moyen que la nature. Cette sorte de *convention* commence toujours par s'établir de l'artiste observant à l'artiste opérant. Elle devient plus véritablement *convention*, lorsqu'elle est adoptée par d'autres, & enfin elle a tous les titres de *convention* dont elle est susceptible, lorsqu'elle est reçue par ceux qui s'occupent des ouvrages de peinture; mais elle ne peut jamais devenir *convention* absolument générale & unanime.

Il existe des *conventions* dans la partie du dessin; car parmi les dessinateurs, les uns tracent les contours & les formes des objets qu'ils dessinent, d'une manière très-marquée, en imprimant à presque tous les contours un certain carré, qu'ils ont aperçu dans quelques objets. Ils se fondent sur ce que cette manière a quelque chose de décidé, qui entraîne à l'idée qu'ils veulent donner du caractère des formes, & ils ressemblent aux auteurs qui adoptent dans leur style un caractère prononcé, & le mettent en usage à tout propos. Alors ce caractère est une *convention* que le peintre ou l'écrivain se fait avec lui-même. D'autres artistes & d'autres écrivains arrondissent toutes leurs phrases & tous leurs contours, & ceux-ci forment en eux-mêmes une *convention* qui a un inconvénient contraire à celle dont j'ai parlé; car la *convention* du style prononcé qui convient aux objets très-caractérisés, ne convient pas aux objets plus doux, & au contraire la *convention* du style coulant & arrondi qui conviendrait à une nymphe, à un adolescent, détruirait toute l'énergie de la figure d'un Hercule.

Il faut toujours remarquer cependant que les *conventions* d'artistes, quoique sujettes à une juste critique, sont adoptées, lorsqu'un grand mérite les soutient, & qu'elles le sont aussi, en raison des lumières de ceux qui s'occupent des ouvrages des arts; différence fort grande de ces *conventions* artistelles avec plusieurs *conventions* d'opinions & de préjugés, qui sont rejetées si-tôt qu'on aperçoit clairement que ce ne sont que des *conventions*. La composition pittoresque ne comporte pas moins de *conventions* que les deux parties dont j'ai parlé, les contrastes affectés, les repoussoirs menteurs, &

un nombre d'habitudes que prennent les artistes, sont des espèces de *conventions* qu'ils forment avec eux-mêmes, ou qu'ils adoptent aveuglément, comme la plupart de celles de la société; mais les dernières dont je viens de parler relativement à la composition, ne sont adoptées ou tolérées que jusqu'à un certain point par les connoisseurs. Elles n'ont pas la même excuse que les systèmes sur la couleur des ombres & sur l'harmonie: car l'observation de la nature apprend d'une manière bien décidée aux artistes qui l'étudient, qu'elle ne forme pas continuellement des contrastes parmi les hommes qui vivent ou se trouvent ensemble; que souvent au contraire, ils sont assemblés pour le même but ou par le même intérêt; que souvent leurs membres, leurs mouvements enfin, ont la même direction; que rien, en un mot, ne tend plus à donner l'idée d'un spectacle apprêté, que les contrastes multipliés. Quant aux repoussoirs qui consistent en certains objets, groupes ou terrains fort colorés ou fortement ombrés, que tant de peintres placent sur le premier plan de leurs tableaux, les observateurs de la nature ne les pardonnent point aux peintres qui doivent l'observer plus souvent & plus exactement encore que les spectateurs de leurs ouvrages. L'on sait généralement aujourd'hui que les objets ombrés qui se trouvent sur les devant, sont transparents, quoique vigoureux par la couleur locale; que les ombres voisines de celui qui les regarde, loin d'être noires & trop obscures, laissent voir tous les détails, les formes, les couleurs des objets qui s'y rencontrent; que la nature enfin n'a pas besoin de cet artifice pour repousser, comme on dit en langage de l'art, les plans & les objets éloignés, parce que l'effet de l'interposition de l'air, les dégradations de tons & les proportions relatives des objets plus ou moins éloignés avec les objets rapprochés, suffisent pour les mettre tous à leur place.

Je prononcrai encore plus décisivement sur les *conventions* qui regardent la partie de l'expression; & je dirai que celles par lesquelles certains artistes expriment en chargeant, & avec exagération les affections, les passions, les mouvements, ne peuvent & ne doivent pas être adoptées. Elles sont cependant tolérées trop fréquemment par les hommes qui ont peu de lumières sur les arts. Pourvu qu'on excite en eux des sensations vives, ils ne cherchent pas si elles sont motivées, & ne se soucient pas d'observer avant de décider, que le peuple d'une grande ville ne se soucie de s'instruire si un fait qu'on raconte est faux ou vrai, avant de dire ce qu'il en pense.

Distinguez donc avec justesse, jeunes élèves, premièrement, les *conventions* qui sont établies & reçues avec unanimité par les artistes,

ou plutôt par l'art lui-même, & par ceux à qui sont destinés ses ouvrages. Ces *conventions* sont raisonnables, lorsqu'on n'en abuse pas, & elles sont justement autorisées.

Distinguez ensuite les *conventions* qui prennent leur source dans les ateliers, & qui se font ensuite fait adopter, mais qui ne peuvent l'être universellement. Celles-là sont délicates, quoique nécessaires à l'artiste. C'est à l'intelligence, à l'observation, à l'étude bien raisonnée des grands-maîtres, qu'il faut avoir recours pour se décider, & se garder sur-tout de se livrer à cet égard avec une aveugle confiance.

Enfin regardez comme défauts, les *conventions* que vous n'êtes que trop disposés à vous former par la disposition d'esprit ou de talent que vous avez reçu, plus souvent encore par négligence & par une certaine paresse d'esprit; ces *conventions* se tournent en habitudes blâmables; elles ne peuvent être adoptées ni long-temps tolérées, & par conséquent elles ne sont *conventions* qu'à votre égard, & non à celui du public; je veux dire du public clairvoyant, à qui vous devez soumettre le sort de vos ouvrages. (*Article de M. WATELET*).

CONVENTIONS. A l'article qu'en vient de lire, & dans lequel M. Watelet est entré dans de si grands détails sur les *conventions* pittoresques, on peut ajouter que même ces deux parties fondamentales de l'art, le dessin & le clair-obscur, sont, à beaucoup d'égards, conventionnelles.

Les parties d'un corps sont dans un nombre, sinon infini, du moins inappréciables. Il s'en faut bien que l'artiste puisse les rendre toutes; il se contente donc de choisir celles qu'il peut & doit imiter. Pour faire ce choix, il considère les parties différentes dans leur masse & à la distance où l'œil peut en saisir l'ensemble sans en remarquer les plus petits détails. Il néglige même encore une grande partie de ces détails qu'il pourroit très-bien remarquer; mais qu'il trouve indignes de son art, & qu'il appelle les *pauvretés de la nature*, comme certaines rides, certains plis de la peau, certaines formes subalternes enveloppées dans les grandes formes. Premier mensonge, puisqu'il feint de rendre un nombre innombrable de parties, par un nombre qu'il seroit facile de calculer.

Après avoir menti dans le dessin, il est forcé de mentir dans le clair-obscur, puisqu'il n'a pas à sa disposition une lumière véritable, ni l'entière privation de la lumière. Il y a bien plus: c'est que la couleur très-peu lumineuse par elle-même dont il se sert pour représenter la plus grande clarté, n'est qu'une couleur plongée dans l'ombre.

En effet, si le tableau étoit frappé directement de la lumière, il seroit reluisant, & on n'y pourroit rien distinguer. Il faut donc, pour

être vu, qu'il soit dans une place ombrée. La plus grande lumière que le peintre y a établie n'est donc qu'une lumière ombrée, ou, pour éviter ces deux expressions contradictoires, ce n'est qu'une couleur claire placée dans l'ombre. Ainsi la partie censée lumineuse d'un tableau n'étant qu'une partie ombrée, il faut que la partie censée ombrée soit moins distincte qu'elle ne l'est dans la nature, sans quoi l'illusion seroit perdue. Comme le peintre part d'une couleur claire, mais ombrée, qu'il suppose être de la lumière, pour parvenir à une couleur obscure, qu'il supposera être de l'ombre, quoique, dans son tableau, elle ne soit pas moins éclairée que la partie lumineuse; comme d'ailleurs il a moins de tons dans les marériaux qu'il emploie que n'en a la nature dans l'immense variété de la création, il ne peut opérer que par comparaison. Puisque, pour peindre la lumière, il part d'une couleur qui n'est pas lumineuse par elle-même, & qui d'ailleurs est dans l'ombre, il doit rendre sa seconde teinte plus obscure aussi qu'elle ne l'est dans la nature, & c'est en accumulant ainsi les mensonges, pour couvrir un premier mensonge, qu'il parvient à l'air de la vérité.

Ces observations très-fines & très-justes ont été faites par le célèbre de Mengs. Il en résulte que le tableau le plus vigoureux est bien éloigné de la vigueur de la nature; puisque le peintre, pour imiter la lumière la plus brillante, n'est parti que de la demi-teinte du blanc; & que, pour arriver à l'ombre la plus forte d'une étoffe noire, il ne peut employer non plus que la demi-teinte du noir. (*Article de M. LEVESQUE*).

COPIE, (subst. fém.). Tableau fait d'après un autre tableau. On emploie aussi ce mot pour les statues, les dessins, les estampes. Quand c'est le maître lui-même qui s'est copié, le second tableau s'appelle un *double*. Il y a des copies faites avec tant d'art, qu'il est difficile de les distinguer des originaux. Il y en a qui ont été faites, sous les yeux du maître, par d'habiles élèves, & retouchées par lui. Il y a enfin des tableaux qui ne sont en quelque sorte ni de vrais originaux, ni de véritables copies: tels sont la plupart des tableaux de chevalier de Raphaël: il en faisoit les dessins, les laissoit peindre par ses élèves, & y mettoit la dernière main.

Vasari, témoin oculaire, raconte un fait capable de rendre circonspects les connoisseurs qui prétendent ne pouvoir être trompés par des copies. Raphaël avoit fait le portrait de Léon X, Jules Romain y avoit travaillé. Le Duc de Mantoue obtint ce tableau du Pape Clément VII; mais Octavien de Médicis différa d'envoyer le portrait, sous prétexte de l'orner d'une bordure plu

plus riche, & en fit faire une copie par André del Sarte. Ce fut cette copie qui fut envoyée au Duc. Personne ne soupçonna la supercherie; Jules Romain lui-même, qui étoit à Manroue, fut trompé comme les autres, & crut reconnoître l'ouvrage de sa main. Il ne put être défabusé que par Vasari, qui avoit vu faire la copie, & qui lui montra les marques qu'on y avoit mises pour la reconnoître. Ce fait est à peine vraisemblable; mais il faudroit pousser à l'excès le pyrrhonisme historique, pour récuser en cette occasion le témoignage de Vasari.

Bien des artistes conviennent modestement qu'ils pourroient être trompés à des copies : les marchands sont loin de faire le même aveu, & l'on trouve des amateurs qui s'expriment à cet égard comme les marchands.

En général, de belles parties des originaux sont perdues dans les copies; celles sur-tout qui dépendent de la main du maître, & cette liberté qui donne tant de charmes au travail. Mais d'autres parties bien importantes sont conservées, si le copiste est habile : la composition, l'entente générale du clair-obscur & de la couleur, le dessin, si l'on en excepte les plus grandes finesse & l'extrême intelligence. On recherche une estampe faite d'après un bon tableau; une bonne copie, même une copie passable en donne encore une idée plus juste. Les copies ne sont donc pas méprisables; mais elles sont dédaignées par la vanité des amateurs. Ils les rejettent avec dédain quand ils sont avertis; ils les révèrent comme des originaux quand ils sont abandonnés à leurs propres connoissances. Ils sont parvenus à les faire mépriser des jeunes artistes qui pourroient en retirer de grands avantages.

On distingue trois sortes de copies : les premières, fidèles & serviles; les secondes, faciles & peu fidèles; les troisièmes, fidèles & faciles à la fois. La gêne que le copiste a éprouvée dans les premières, les fait aisément reconnoître, quoique le dessin & la couleur de l'original y soient conservés.

La facilité des secondes peut leur donner une apparence d'originalité; mais comme le copiste ne s'est pas asservi à imiter exactement la touche, le pinceau, le style du maître qu'il a copié, on voit que le tableau n'est pas de la main de ce maître.

Les troisièmes, réunissant la facilité à une imitation précise, jettent dans le doute les plus grands connoisseurs.

Au reste si Jules-Romain fut trompé à la copie du portrait de Léon X, c'est que le tableau original n'étoit pas entièrement de lui, & que son travail avoit été en grande partie recouvert par celui de Raphaël. On a beau raconter qu'un élève d'un peintre habile copia

Beaux-Arts. Tome I.

si parfaitement un tableau de son maître que celui-ci y fut trompé. Croire tout ce qu'on raconte, sans en examiner la possibilité, c'est se disposer à prendre pour des vérités une foule d'erreurs. M. Chardin assuroit qu'il ne se méprendroit jamais aux copies que l'on pourroit faire de ses tableaux. Il faut avouer que tous les peintres ne sont pas aussi difficiles à copier que M. Chardin. (*Article de M. LEVESQUE*).

COPIER, faire des copies. Des hommes qui n'ont pas assez de talent pour produire de bons ouvrages, se consacrent à copier les ouvrages des autres : ce sont des *copistes*. De jeunes artistes copient les bons tableaux pour apprendre à les imiter; ce sont des *étudiants*, des *élèves*. Des hommes qui ont un talent déjà formé, copient des ouvrages des grands maîtres pour acquérir des parties qui leur manquent. Le Poussin a copié le Titien; Rubens a copié Raphaël : ces exemples semblent prouver que cet exercice rapporte peu de fruit quand on a déjà une manière faite.

Cette pratique de copier, nécessaire aux commençans, ne doit pas être trop long-temps continuée. On risque de se fatiguer à copier servilement les ouvrages des autres. L'ennui seul que cause cet exercice continué peut dégoûter de l'art. On peut aussi contracter l'habitude de ne voir la nature qu'avec les yeux des autres, & de ne l'imiter en quelque sorte qu'avec le pinceau des autres. Il est à craindre enfin qu'on ne parvienne pas à s'approprier les beautés des modèles qu'on copie, mais qu'on prenne leurs défauts, & qu'on les exagère encore. D'ailleurs, il n'est aucun chef-d'œuvre qui, dans certaines parties, n'offre ce qu'on peut appeler des *lieux communs de l'art*, & l'étudiant en tireroit peu d'instruction. Il est d'autres parties qui sont faibles & défectueuses, qui tiennent à la manière propre de l'artiste & non pas à la nature. Il ne suffit pas de prendre pour exemple un bel ouvrage; il faut en choisir les belles parties.

Si la principale beauté d'un tableau consiste dans l'effet général, on pourra prendre, en quelque sorte, note de cet effet par une esquisse, copier la pensée plutôt que la touche, l'ensemble plutôt que les détails, & marcher dans la carrière des grands maîtres, sans repasser servilement sur leurs traces. Les facultés de l'ame s'engourdissent, quand elles ne sont pas exercées, quand on ne fait d'autre effort que celui de doubler les productions des autres. Nous n'avons fait que retracer dans cet article les conseils que M. Reynolds a donnés aux élèves de l'académie royale de Londres. (*Article de M. LEVESQUE*.)

CORRECTION, (subst. fem.) « La correction du dessin consiste dans l'observation exacte

» des justes proportions du corps, conformé-
 » ment à l'indication qu'en donnent les ou-
 » vrages des grands maîtres, les chef-d'œuvres
 » de l'antique, & le beau choix de la nature.
 » Donner à une figure plus ou moins de no-
 » blesse, de *Svelteſſe*, de grandeur, ſuivant
 » l'âge, l'état, le ſexe & le caractère du per-
 » ſonnage ; en travailler toutes les parties ; en
 » reſſentir ou en paſſer légèrement les contours
 » & les muſcles, relativement au genre de ſon
 » action ; réformer ſur les beautés de l'antique
 » les inſipidités du modèle rarement parfait, &
 » ajouter à ces beautés les vérités de la nature ;
 » voilà ce qui conſtitue un deſſin correct. » (*Traité de Peinture de Dandré Bardon*). Le ſavant pro-
 feſſeur me paroît avoir ici trop exigé, en deman-
 dant pour la *correction*, ce qui conſtitue l'élé-
 gance, le grand ſtyle, le beau choix. Il ſuffit
 à la *correction*, que la nature, même commune,
 ſoit fidèlement imitée, que les emboîtemens,
 la longueur & la forme des os, les attaches,
 la forme & l'action des muſcles ſoient bien ac-
 cuſés, bien rendus. C'eſt pour parvenir au beau
 & non pas au correct qu'on réforme le modèle
 vivant ſur les beautés de l'antique. Il y a des
 figures de Rubens qui ſont d'un deſſin correct
 & même ſavant, quoiqu'elles ne ſoient pas ré-
 formées ſur l'antique, quoique les formes n'en
 ſoient pas même du plus beau choix qu'on puiſſe
 faire dans la nature. On ne pourra pas même ac-
 cuſer d'incorrection une figure diſforme, lorſ-
 que l'artiſte a eu intention de rendre les diſ-
 ſormités que lui préſentoit ſon modèle. Une
 incorrection eſt toujours une faute, & ce n'en
 eſt pas une de peindre un boſſu, un boiteux,
 un rachitique avec leurs diſſormités. En un
 mot, des fautes conſtituent l'incorrection du
 deſſin ; le choix d'une nature commune l'empêche
 d'être beau ; l'imitation des pauvretés de la na-
 ture d'être grand ; le défaut de ſvelteſſe, d'être
 élégant ; & le défaut de conformité avec l'an-
 tique & avec les plus rares beautés de la na-
 ture obſervées dans différens modèles d'être
 idéal. (*Article de M. LEVESQUE*).

CORRESPONDANCE des parties. La *cor-
 reſpondance*, l'accord des différentes parties d'une
 même figure, mérite une attention particulière.
 Le peintre, ſuivant le caractère qu'il veut don-
 ner à une figure, peut choiſir une proportion
 haute, courte, médiocre, forte, ſvelte ; mais
 ſon choix fait, il faut que toutes les parties de
 la figure ſoient exactement proportionnées
 entre-elles. Si les bras ſont muſculeux, les
 jambes ne doivent pas l'être moins ; ſi les mains
 ſont charnues, les pieds ne doivent pas être
 ſecs ; ſi la face arrondie témoigne une ſanté
 brillante, tout le corps doit briller d'un égal
 embonpoint. Il eſt vrai que, dans la nature,
 le modèle n'offre pas toujours cet accord parfait

entre toutes ſes parties ; mais alors le modèle
 eſt défectueux, & l'art ne doit pas le ſuivre
 dans ſes déſectuoſités. L'artiſte n'eſt pas obligé
 de choiſir toujours un modèle de la plus élégante
 proportion ; mais il doit être conſtant à la pro-
 portion qu'il a une fois choiſie.

Quelquefois un artiſte, content de certaines
 parties d'un modèle, prend pour d'autres par-
 ties un modèle différent qui les a plus belles
 que le premier. Mais il ne ſuffit pas de chercher
 la beauté abſolue ; il faut encore avoir égard
 à la beauté relative ; il faut examiner ſi les deux
 modèles ſont à-peu-près du même âge, de la
 même ſtature, du même embonpoint. La belle
 main d'un adoſceſcent n'eſt pas une belle main
 pour un homme fait, ni même pour une femme.
 Les belles jambes du faune nourricier de Bac-
 chus, ne ſeroient pas de belles jambes pour
 l'Antinoüs ou pour l'Apollon.

Si nous avions, autant que les Grecs, l'ha-
 bitude de voir la nature nue, il nous arrive-
 roit ſouvent de découvrir dans des ouvrages
 de l'art une figure qui auroit des bras de qua-
 rante ans, & des jambes qui n'en auroient pas
 plus de vingt. Que diroit-on d'un viſage dont
 la partie ſupérieure peindroit l'âge fait ; & la
 partie inférieure, l'adoſcence ? ſi nous ſommes
 moins ſenſibles à ce défaut d'accord entre les
 autres parties, c'eſt que nous ne ſommes accou-
 tumés à voir que des hommes enveloppés de leurs
 vêtemens. (*Article de M. LEVESQUE*).

COSTUME Ce qu'on appelle *coſtume* dans
 l'art de la peinture, eſt ce qu'une juſte conve-
 nance exige des peintres d'hiſtoire, relativement
 aux uſages des temps, aux mœurs des nations,
 & à la nature des lieux. L'exactitude ſévère à ſe
 ſoumettre à cette loi, eſt difficilement praticable
 pour les artiſtes ; mais les infractions trop ſenſibles
 & les négligences marquées dénotent une igno-
 rance qu'on pardonne difficilement, ou une bi-
 zarrierie que l'on condamne toujours.

Quelquefois l'intérêt de la compoſition, ou
 plutôt celui des diſpoſitions pittoresques, en-
 traîne le peintre à certaines licences, dans leſ-
 quelles, au fond, l'artiſte & ceux qui jouiſſent
 de ſes ouvrages, gagnent plus qu'ils ne perdent.
 Si les juges des ouvrages de peinture, étoient
 tous ſavans, inſtruits, habituellement occupés
 des détails de l'hiſtoire ancienne & moderne,
 & profondément verſés dans la connoiſſance de
 l'antiquité, l'exactitude du *coſtume* ſeroit ſans
 doute regardée comme une des loix les plus
 importantes de la peinture ; ſi d'une autre part
 la plus nombreuſe partie de ceux qui s'occupent
 & qui jouiſſent des ouvrages de la peinture,
 étoient d'une telle ignorance ou ſi indifférens
 ſur la plupart des convenances de ce genre,
 qu'ils ne puſſent s'appercevoir des fautes de
coſtume, ou qu'ils regardaſſent comme fort peu

intéressant qu'un persan eût l'habillement d'un Grec, & qu'un Consul n'eût pas sa toge, le *costume* pencheroit à être absolument arbitraire.

Ces deux extrêmes existent successivement, lorsque les ouvrages de peinture sont exposés librement aux regards du public. Les hommes instruits (trop peu nombreux à la vérité pour avoir la plus grande autorité) s'attachent rigoureusement à la conformité que doit avoir la représentation avec le *costume*, dont ils connoissent les détails : la foule plus nombreuse des hommes du commun, ou de ceux qui sont profondément ignorans, ne fait attention aux habillemens, aux armes, aux accessoires relatifs au *costume*, qu'autant que ces objets plaisent ou déplaisent à leurs yeux ; & ce qu'il est bon d'observer, c'est que les savans, égarés par l'amour-propre de leur érudition, se permettent quelquefois une assez grande indulgence sur l'incorrection, sur les défauts du *clair-obscur*, & même sur les fautes d'expression, pourvu que l'artiste ait observé d'ailleurs avec une scrupuleuse exactitude les formes des vêtemens, des armures & des autres objets qui désignent précisément le temps, l'époque, la circonstance qui fixent toute leur attention. Il peut en exister même qui résistant à l'attrait du sentiment, se refuseroient à cette partie si séduisante, qui parle au cœur, & qui fait pardonner tant d'autres fautes, je veux dire la grace & la sensibilité, si malheureusement ils découvroient une violation de cette convenance scientifique, à laquelle les attachent exclusivement les travaux, les peines & les veilles qu'ils ont employés pour s'en instruire.

On sent aisément (ce qu'il est raisonnable d'inférer) que lorsqu'il s'agit de se décider envers ces deux contraires, on doit tenir, le plus qu'il est possible, un milieu entre la sévérité trop minutieuse, & la trop grande indulgence. Si la balance panche vers un côté, ce doit être du côté qui, donnant plus d'intérêt à l'ouvrage, méritera plus d'indulgence, en cas qu'il soit critiqué ; car il faut observer que la sévérité des différentes loix de la peinture, doit être d'autant plus ou moins rigoureuse que leur objet est plus ou moins positif.

Les règles des proportions, celles de la perspective & de la pondération, sont absolues, parce qu'elles sont positives. Le *clair-obscur* a droit à plus d'indulgence ; parce que sans cesse variable dans la nature, & difficile à démontrer rigoureusement, il laisse quelques suppositions, à la volonté de l'artiste. La justesse imposée à l'expression, à quelques nuances arbitraires, parce que la connoissance qu'en ont les hommes, n'est pas généralement la même, & qu'elle ne comporte pas de règles fixes ; aussi certaines finesses dont elle est susceptible échappent – elles à ceux qui sont peu sensibles, peu attentifs,

ou peu exercés à les démêler dans la nature, & les approximations suffisent au plus grand nombre.

Le *costume* est, à ce que je crois, moins connu, moins démontré, & par conséquent encore plus susceptible de licences. Mais il est pourtant des bornes dans lesquelles ces licences doivent se contenir ; car si la sévérité ne doit pas être trop rigoureuse, les libertés excessives qui offensent trop la vérité, approchent de l'ignorance & de la barbarie, dont les idées humilient les hommes qui font partie des sociétés éclairées.

Pour parvenir à un sentiment modéré, il faut considérer qu'en peinture le genre de l'histoire embrasse ce qui est fabuleux & ce qui est historique.

Le fabuleux le plus en usage dans la peinture, est celui qu'offre aux artistes la mythologie égyptienne & grecque.

Ce que les auteurs & les monumens nous ont transmis sur les divinités payennes, offre un *costume* qui originellement a dû participer des changemens plus ou moins grands que les mœurs & les usages ont occasionnés. Sur ces détails, dans les pays où ces divinités étoient honorées, les artistes anciens ont eu le droit eux-mêmes de prendre quelques libertés, ce qui autorise déjà celles que nos artistes peuvent se permettre ; cependant comme le *costume* ancien renferme certains accessoires absolument caractéristiques, tels que sont des attributs indispensables qui font connoître les Dieux, les Déeses, certains héros & les différens climats, nos artistes doivent distinguer dans le *costume* ce qui demande d'être respecté. Le *costume* de la mythologie est donc en général celui qui se prête davantage en quelques parties, & qui rend aussi plus blamables les transgressions importantes ; d'ailleurs ce *costume*, à peu-près renfermé dans ce que nous ont transmis les Poètes célèbres, & dans ce que nous offrent un certain nombre de statues, de bas-reliefs & de médailles, est facile à connoître, au moins superficiellement, par les artistes à qui ces sources doivent être plus familières.

En effet, l'étude de ce qu'on appelle l'*antique*, qui fait l'objet des occupations les plus assidues des artistes, les instruit du *costume*, en même-temps qu'elle les instruit de ce qui est le plus essentiel à leur art, de sorte que, par cette heureuse réunion, ils gagnent sur l'emploi du temps, trop court & trop rapide pour la multiplicité des connoissances qu'ils doivent acquérir. Ils apprennent donc à la fois comme ils doivent dessiner pour parvenir à représenter les formes humaines les plus parfaites, & comme ils doivent revêtir & parer ces formes conformément aux temps, dont les grands artistes & les grands poètes leur ont conservé le souvenir. Il en résulte que manquer grossièrement au *costume* my-

thologique des anciens, feroit avouer qu'on n'a point destiné, ou qu'on a étudié trop superficiellement les monumens qui sont devenus les bases de l'art.

De même, ne pas représenter Achille, Diomède, Ajax, *Ænée* avec les armes & les habillemens qui leur conviennent, ce feroit avouer qu'on n'a lu ni Homère, ni Virgile; & cette négligence feroit aujourd'hui moins pardonnable que jamais, quoique la connoissance approfondie de l'antiquité soit peut-être plus rare parmi nous qu'elle n'a été. Mais s'agit-il de représenter quelques traits ou quelque action tirés des histoires & des monumens moins connus, des temps plus reculés, ou des temps plus modernes dont on s'occupe moins; d'un côté les peintres sont refroidis sur l'exactitude du *costume* par les recherches qu'ils seroient obligés de faire, recherches plus étrangères à leur art que celles dont j'ai parlé, & qui prendroient sur le temps dont ils croient avoir un emploi plus indispensable à faire pour les autres parties de leur art; de l'autre, ils considèrent le petit nombre de juges qui sont en état de leur savoir gré d'une si pénible exactitude.

Une autre raison s'oppose souvent encore à la bonne volonté qu'ils pourroient avoir; c'est que le *costume* de plusieurs pays & de plusieurs temps n'ayant pas été adapté aux arts, qui ne florissoient point assez alors, ou y ayant été employé d'une manière mal-adroite & barbare, les artistes se trouvent rebutés par une disconvenance piteuse qui leur semble une suffisante excuse.

Mais, je le répète, ils ne sont pas autorisés par ces difficultés & ces raisons à des transgressions qui blessent trop la vérité.

Les secours que peuvent employer les artistes pour se tirer de ces embarras, sont les ouvrages que des savans, amis des arts, ont déjà composés pour leur épargner la perte d'un temps, que l'étude de leur art ne peut leur permettre de sacrifier.

Peut-être la méthode la plus raisonnée n'a-t-elle pas encore été mise en usage à cet égard; & je pense qu'un des points de vue qu'il faudroit avoir dans ces ouvrages, seroit premièrement de diviser les temps historiques, quant au *costume*, par intervalles, qui ne devroient pas être égaux.

En effet les histoires des temps très-anciens permettent que les artistes, sans trop blesser les vérités historiques, choisissent dans un espace de temps assez considérable, les *costumes* qui s'accordent le mieux à l'intérêt pittoresque, d'autant plus que les différences partielles & successives qui pourroient avoir existé sont à peine connues.

Cette latitude ne doit pas être aussi grande dans les siècles plus florissans, parce que trop

de livres ou de monumens, & une tradition trop répandue auroient à exiger plus d'exactitude & à juger avec plus de rigueur.

Voilà une idée générale des bases que peuvent prendre, à l'égard du *costume*, les artistes & les auteurs. Je dois dire encore un mot des incertitudes où se trouvent les peintres relativement au *costume* de nos temps modernes.

Le *costume* en usage de nos jours, les contrarie souvent, sur-tout lorsqu'ils le comparent à des usages plus favorables à leurs travaux: en effet la coëffure & les habillemens Grecs & Romains sont sans contredit préférables pour l'intérêt de l'Art à nos vêtemens ordinaires, parce que nos habits, & la plus part de nos coëffures altèrent ou déguisent le nud & les formes de la nature.

Je ne répéterai pas ici d'une part tout ce qu'on a dit sur l'extravagance & la mobilité continuelle de nos modes, qui la plupart, en effet, changent les proportions naturelles, & qui par-là sont aussi contraires à l'intérêt des personnes qui les adoptent, qu'aux arts. Je ne répéterai pas non plus ce qu'on peut dire en faveur de ce qu'on appelle vérité à cet égard; cette vérité qui change chaque année ne perd-elle pas de ses droits en raison de sa mobilité? Mais les licences trop grandes, qui ne sont pas rachetées par de très-grandes beautés, sont aussi contraires à la raison & à l'art, que la trop grande exactitude à suivre l'usage, si l'ouvrage, où on peut la louer, n'a que ce seul mérite. Il est certain qu'un Monarque François, représenté nud, & le front & les épaules seulement couverts d'une large & ample perruque, est un objet ridicule & un abus excessif de la liberté que se sont donné de tout temps les peintres, comme les poètes. Il est certain encore qu'il faut qu'un Roi, un grand, un héros modernes, habillés de l'habit & de la coëffure les plus en usage parmi nous, aient un caractère bien noble & bien imposant, pour réparer ce que cet ajustement en diminue. Le milieu raisonnable est de choisir au moins dans tous nos ajustemens de guerre, par exemple, & même de chasse, en se permettant encore d'y faire quelques légères corrections, ceux qui contrarient moins les formes naturelles, qui dérobent moins les proportions, qui cachent moins les jointures, & c'est au génie à faire d'aurant plus d'effort que la mode semble lui opposer de plus grands obstacles.

Mais si l'artiste brave la critique en empruntant un *costume* absolument étranger, il faut, comme je l'ai dit, qu'il en tire un tel avantage, qu'on soit forcé de lui pardonner cette licence.

D'ailleurs, dans le *costume* héroïque, par exemple, en se rapprochant autant qu'il est possible de celui de l'antiquité, on doit éviter

certaines difformités trop grandes, telles que les armes inusitées parmi nous, & la nudité de plusieurs parties du corps, qui convenoit à des climats plus chauds que le nôtre, & que notre température, principe d'une partie de nos usages, rend trop invraisemblable. (*Article de M. WATELET*).

COSTUME. Après l'article ingénieux de M. Watelet, nous croyons devoir placer celui de M. le Chevalier de Jaucourt, parce qu'il renferme des principes plus positifs.

Le *costume* est l'art de traiter un sujet dans toute la vérité historique : c'est donc, comme l'a défini fort bien l'auteur du dictionnaire des beaux arts, l'observation exacte de ce qui, suivant le temps, fait reconnoître le génie, les mœurs, les loix, le goût, les richesses, le caractère & les habitudes du pays où l'on place la scène d'un tableau. Le *costume* renferme encore tout ce qui constitue la chronologie, & la vérité de certains faits connus de tout le monde; enfin tout ce qui concerne la qualité, la nature & la propriété essentielle des objets qu'on représente.

Suivant ces règles, dit M. l'Abbé Dubos (& les gens de l'art conviennent de la justesse de ces réflexions), il ne suffit pas que, dans la représentation d'un sujet, il n'y ait rien de contraire au *costume*, il faut encore qu'il y ait quelques signes particuliers pour faire reconnoître le lieu où l'action se passe, & quels sont les personnages du tableau.

Il faut de plus représenter les lieux où l'action s'est passée, tels qu'ils ont été, si nous en avons connoissance; & quand il n'en est pas demeuré de notion précise, il faut, en imaginant leur disposition, prendre garde de ne se point trouver en contradiction avec ce qu'on en peut savoir.

Les mêmes règles veulent aussi qu'on donne aux différentes nations qui paroissent ordinairement sur la scène des tableaux, la couleur du visage, & l'habitude de corps que l'histoire a remarqué leur être propres. Il est même beau de pousser la vraisemblance jusqu'à suivre ce que nous savons de particulier des animaux de chaque pays, quand nous représentons un événement arrivé dans ce pays-là.

Le Poussin, qui a traité plusieurs actions dont la scène est en Egypte, met presque toujours dans ses tableaux des bâtimens, des arbres ou des animaux qui, par différentes raisons, sont regardés comme étant particuliers à ce pays.

Le Brun a suivi ces règles avec la même pénétration dans ses tableaux de l'histoire d'Alexandre; les Perses & les Indiens s'y distinguent des Grecs à leur physionomie autant qu'à leurs armes : leurs chevaux n'ont pas le même corsage que ceux des Macédoniens; conformément à la vérité, les chevaux des Perses y sont

représentés plus minces. On dit que ce grand maître avoit été jusqu'à faire dessiner à Alep des chevaux des Perses, afin d'observer même le *costume* sur ce point.

Enfin, suivant ces mêmes règles, il faut se conformer à ce que l'histoire nous apprend des mœurs, des habits, des usages & autres particularités de la vie des peuples qu'on veut représenter. Tous les anciens tableaux de l'écriture sainte sont fautifs en ce genre. Albert Durer habille les Juifs comme les Allemands de son pays. Il est bien vrai que l'erreur d'introduire dans une action des personnages qui ne purent jamais en être les témoins, pour avoir vécu dans des siècles éloignés de celui de l'action, est une erreur grossière où nos peintres ne tombent plus. On ne voit plus un Saint François écouter la prédication de Saint Paul, ni un confesseur, le crucifix en main, exhorter le bon larron; mais, ne peut-on pas reprocher quelquefois aux célèbres peintres de l'école Romaine, de s'être plus attachés au dessin, & à ceux de l'école Lombarde, à ce qui regarde la couleur, qu'à l'observation fidèle des règles du *costume*? C'est cependant l'assujettissement à cette vraisemblance poétique de la peinture, qui, plus d'une fois, a fait nommer le Poussin le *peintre des gens d'esprit*, gloire que le Brun mérite de partager avec lui. On peut ajouter à leur éloge d'être les *peintres des savans*.

On comprend encore dans le *costume* tout ce qui concerne les bienséances, le caractère & les convenances propres à chaque âge, à chaque condition, &c. (*Article de l'ancienne Encyclopédie*).

Nous ne renverrons pas les artistes, pour la science du *costume*, à des livres qu'il soit difficile de se procurer, ou écrits dans une langue peu familière à la plupart d'entr'eux. Ils trouveront d'utiles instructions dans les *costumes des anciens peuples*, par M. Dandré Bardon. Il semble inutile de leur recommander l'étude des bas-reliefs antiques : ils y sont appelés par l'étude de leur art. Les livres de voyages leur procureront une récréation nécessaire après leurs travaux, & des connoissances dont ils pourront avoir besoin (L.).

COUCHE (subst. fem.) ce mot signifie en peinture un enduit de couleur qu'on met sur des treillages, des trains de carrosses, des auvents &c., sur des planches, sur des murailles, sur des toiles avant de peindre dessus. On appelle cette façon d'enduire, *imprimer*. Cette toile, dit-on, n'a eu qu'une *couche* de couleur. On dit bien en peinture *coucher la couleur*. Avant de fondre les couleurs, il faut qu'elles soient *couchées* : mais on ne dit pas : ce tableau a eu trois *couches* de couleurs, pour

exprimer qu'il a été repeint trois fois sur l'ébauche: (*ancienne Encyclopedie*)

On pourroit employer ce mot, si l'on peignoit comme Plin prétend que Protogene peignit son Jafife. « Il mit, dit-il, à ce tableau quatre couleurs l'une sur l'autre, » pour le défendre des injures du tems & de la vétusté, afin qu'une couleur venant à tomber l'autre lui succédât. » Il faut donc croire, sur la foi de Plin, que Protogene fit quatre fois sur la même planche ce même tableau, copiant toujours avec la plus froide exactitude, sur la couche supérieure ce qu'il avoit fait sur la couche inférieure.

» Cette manière de s'exprimer, dit M. Falconet » *il mit quatre couleurs l'une sur l'autre*, » n'est point celle d'un connoisseur; 1°. parce qu'elle ne présente à l'esprit aucun des procédés de l'art; 2°. parce qu'elle n'est pas claire; 3°. parce qu'elle est triviale & qu'elle est dans les termes dont on se servoit pour l'impression d'une toile. Peut-être Protogene a-t-il ébauché & empâté trois fois son tableau avant de le finir; opération qui demande de la chaleur: mais s'il a peint quatre tableaux finis l'un sur l'autre, étoit-ce un peintre? Plin ne voit pas combien cette marche & ces petits moyens sont opposés aux ressorts, à l'esprit, aux procédés de l'art: la fatigue & l'ennui devoient au moins sauter aux yeux dans ce triste chef-d'œuvre ».

Il y avoit un chien dans ce tableau, & le peintre ne pouvoit exprimer d'une manière satisfaisante la bave de ce chien haletant. Dans sa colère, il jeta son éponge chargée de couleur contre cette partie, & ce hazard produisit ce que son travail & son adresse n'avoient pu rendre. Mais, dit plaisamment M. Falconet, « la bave du chien avoit elle les quatre couches de couleur, ou Protogene avoit-il jeté successivement l'éponge aux quatre chiens? (*Article de M. LEVESQUE.*)

COULEUR (subst. fem.) Ce mot dans la langue de la peinture, a plusieurs acceptions différentes. Il signifie, comme dans la langue ordinaire, l'apparence que les rayons lumineux donnent aux objets: *la couleur de cette draperie, est d'un jaune tendre, d'un bleu foncé.* Il signifie les substances minérales ou autres, que les peintres employent pour imiter la couleur des objets qu'ils représentent. Ainsi l'ocre, le vermillon, la laque, le stil de grain sont des couleurs. Il signifie enfin le résultat de l'art employé par le peintre pour imiter les couleurs de la nature: c'est ainsi que l'on dit *ce peintre a une bonne couleur, la couleur de ce tableau est d'une grande vé-*

rité. C'est dans ce dernier sens, que nous allons traiter de la couleur.

Il faudra joindre à cet article les excellentes réflexions de M. d'Oudry sur la manière d'étudier la couleur, que M. Watelet a insérées dans son article *Conférence*.

Indépendamment de l'habileté à représenter sur la toile les couleurs propres aux objets qu'on imite, l'entente du *clair obscur*, c'est-à-dire la distribution des lumières & des ombres, entre pour beaucoup dans l'art du coloriste. On peut même dire que cette seule partie exprimée d'un ton vigoureux, peut sans une imitation fort étudiée de la couleur propre, donner un grand effet à un tableau. Cette vérité est démontrée par les dessins d'une seule couleur, les estampes, & les tableaux en grisaille ou de *clair-obscur*. Aussi dit-on souvent, en parlant d'une estampe, qu'elle est d'une bonne couleur, d'une couleur vigoureuse, quoiqu'elle n'offre en effet que du clair & de l'obscur, c'est-à-dire du noir & du blanc.

Les tableaux des plus grands maîtres de l'école romaine, & sur-tout leurs fresques, pourroient être regardés, si je puis m'exprimer ainsi, comme des ouvrages de *clair-obscur* enluminés. La pratique ordinaire de ces artistes, étoit de faire des cartons ou dessins fort étudiés des différentes parties de leurs ouvrages. C'étoit d'après ces dessins d'une seule couleur, qu'ils peignoient sans prendre la nature pour imiter la couleur propre des objets. Aussi voit-on, quelles que soient les couleurs de leurs draperies, rouges, jaunes, bleues, qu'ils les peignoient sur les mêmes principes que si elles eussent été blanches. Une draperie rouge, par exemple, est peinte chez eux, comme s'ils eussent copié une étoffe blanche avec une couleur rouge, ou à-peu-près comme on feroit l'étude d'une draperie blanche avec du crayon de sanguine. C'étoit ainsi que peignoit Raphaël.

Dès que l'art naissant employa quelque chose de plus qu'un simple trait pour imiter la nature, dès qu'il fut donner quelque relief aux objets, il fut obligé d'exprimer les lumières & les ombres; car sans ombre & sans lumière tous les objets visibles n'offriroient qu'une surface plane. L'art du *clair-obscur* a donc pris naissance en même tems que la peinture. Mais ce n'est pas de cette première simplicité de l'art qu'on entend parler, quand on demande si les peintres de l'antiquité connoissoient le *clair-obscur*, ou quand on dit de quelques peintres célèbres entre les modernes qu'il ne les connoissoient pas.

On entend par le *clair-obscur* pris dans cette dernière acception, le contraste des parties claires & des parties obscures du tableau. L'artifice par lequel un peintre distribue sagement

en grandes masses qui se prêtent une valeur mutuelle, les clairs & les bruns, les jours & les ombres.

Si l'on borne la doctrine du *clair-obscur* à l'incidence des lumières & des ombres, elle se réduit à savoir quelle ombre doit recevoir & porter un corps placé sur un certain plan & exposé à une certaine lumière. Ce n'est point un art, c'est une pratique soumise à la démonstration, qui se fait en tirant des lignes du corps lumineux, sur le corps éclairé.

La théorie du *clair-obscur* porte sur un plus grand nombre d'observations. Nous allons les rapporter ici d'après le célèbre Mengs.

1°. Si vous présentez un corps sphérique à la lumière, elle frappera sur la partie fail-lante & glissera sur les parties fuyantes, se dégradant toujours jusqu'à la partie ombrée. Dans cette partie, la plus grande obscurité ne sera pas sur l'extrémité. La lumière suit les mêmes loix sur les corps, qui, sans être parfaitement sphériques, tendent cependant à une forme ronde.

2°. La lumière rejait sur celui qui l'avosine. Ainsi l'extrémité de la partie ombrée est la moins obscure, parce qu'elle recoit la lumière réfléchie de l'objet qui l'approche. Une ombre également forte dans toute son étendue ne représenteroit donc pas une ombre, mais un trou dont aucun reflet ne diminueroit nulle part l'obscurité.

3°. Un corps entreposé entre un autre corps & la lumière empêche qu'elle n'y parvienne, & le couvre de son ombre.

4°. La lumière est plus étroite, mais plus vive sur un corps poli; elle est plus foible, mais plus large sur un corps poreux & raboteux, parce que chaque partie de ce corps a une saillie qui reçoit la lumière & la reflète sur les parties voisines.

5°. L'air est un corps composé d'un grand nombre de parties subtiles qui se remplissent de lumière & qui en éclairent, quoique plus foiblement, les corps qui ne sont pas frappés de la lumière principale.

6°. L'air étant un corps, diminue la lumière & la couleur de l'objet en proportion de la quantité dans laquelle il se trouve entre l'objet & l'œil. Ainsi en proportion qu'un objet est plus éloigné de l'œil, sa lumière est plus vague, sa couleur plus foible, sa forme plus indéfinie. C'est sur cette observation qu'est fondée la théorie de la perspective aérienne. Comme la dégradation est plus ou moins rapide, suivant que l'air est plus ou moins chargé de vapeurs, cette théorie ne peut être soumise à des principes invariables.

Il résulte de la première observation que la figure sphérique, la plus amie de l'œil par sa forme continue qui n'offre aucun angle, au-

cune aspérité, est aussi la plus favorable à l'harmonie, puisque la lumière s'y dégrade par des nuances insensibles jusqu'à l'ombre la plus forte, & que l'ombre y éprouve la même dégradation depuis sa plus grande obscurité jusqu'au reflet. Cette vérité conduit à une autre; c'est que la nature s'est plu à répandre l'harmonie sur les corps qu'elle a créés, en leur prodiguant les formes arrondies. On trouve cette forme dans les corps des animaux, & même dans chacun de leurs principaux membres. C'est aussi celle des plantes dans leurs tiges & dans la masse de leurs feuilles. L'art profite avantageusement de cette leçon de la nature, en arrondissant, quand le sujet le permet, la composition générale, & les groupes particuliers. La pratique la plus ordinaire, est de donner à l'ordonnance une forme concave.

Les lumières différentes dont les corps peuvent être éclairés, causent des différences dans les effets du *clair-obscur*. Les corps peuvent recevoir la lumière du soleil, celle du feu, ou celle de l'air. Les peintres choisissent plus ordinairement la dernière, & c'est avec raison, puisqu'ils n'ont pas dans leurs matériaux de clair assez vif pour rendre l'éclat que procure la lumière du soleil aux objets qu'il frappe immédiatement de ses rayons. Encore moins feroit-il possible de rendre le corps du soleil lui-même, à moins que de le supposer enveloppé de vapeurs.

On emploie de deux façons la lumière de l'air. On la nomme lumière serrée, lorsqu'elle vient d'une ouverture quelconque, comme celle d'une fenêtre: elle est de la même grandeur que l'ouverture d'où l'on suppose qu'elle se répand, & n'est pas plus éloignée que cette ouverture. La lumière ouverte est celle d'une pleine campagne, lorsque le soleil est couvert de nuages, ou, ce qui revient au même, lorsqu'un objet fort éloigné & hors du tableau, est censé priver le lieu de la scène, de la lumière du soleil. Dans ces deux cas, la lumière vient du côté où est le soleil, quoiqu'il ne soit pas visible. La lumière ouverte est moins favorable à l'art que la lumière serrée, parce que toute la masse de l'air se trouve également éclairée. C'est une difficulté que les peintres doivent s'accoutumer à vaincre puisqu'un grand nombre de sujets les obligent à la surmonter.

Les ombres des corps qui reçoivent la lumière par une ouverture plus grande que ces corps, dit le même artiste, que nous continuons de suivre, se resserrent & se perdent plus ou moins promptement suivant la grandeur de la lumière. Les corps exposés à une lumière ouverte, sans soleil, ont à peine des ombres, & ne privent que foiblement de clarté les objets qui sont près d'eux, parce que toute la

masse de l'air se trouve également imprégnée de lumière. La lumière du soleil, est d'une force égale dans toutes ses parties, & la projection des ombres, fuit la direction du corps qui les produit.

Si le corps lumineux est petit, comme la lumière d'un flambeau ou d'une chandelle, ou celle qui entre par une ouverture étroite, la plus grande partie de l'objet éclairé se trouve privée de lumière, les ombres s'aggrandissent en s'éloignant du corps qui les porte, & sont d'autant plus larges que l'objet qui les reçoit est plus éloigné.

Les principes du *clair-obscur* que nous venons de rapporter en établissent la théorie & fussent pour éviter une pratique vicieuse : mais non pour en connoître l'idéal qui conduit à ce qu'on appelle la magie du *clair - obscur*. Le peintre a, pour produire les grands effets de son art, l'harmonieuse opposition du clair & de l'obscur ; la nature offre elle-même cette opposition, mais elle ne l'offre pas toujours de la manière la plus favorable à l'art ; c'est donc à l'artiste à la créer : c'est à lui de commander à l'ombre & à la lumière, & de leur prescrire de se répandre sur la scène qu'il veut traiter de la manière la plus propre à enfanter de beaux effets,

Si le peintre veut produire la beauté, il doit choisir les formes, & ne pas imiter celles que lui offre le premier modèle qu'il rencontre. De même s'il veut éclairer ses sujets d'une lumière pittoresque, il ne doit pas se contenter de la lumière que le hasard lui offre dans la nature, mais il doit s'en procurer une de son choix. La manière dont il disposera ses groupes, dont il leur fera recevoir la clarté, lui fournira de grandes masses d'ombre & de lumière, en lui permettant d'enchaîner ensemble ce qu'ils ont d'obscur & ce qu'ils ont de lumineux. C'est ce que le Titien comparoit à la grappe de raisin. Détachez-en les fruits, dispersez-les ; chacun d'eux aura son ombre & sa lumière, ils partageront la vue & ne concourront pas à un effet général : mais réunis en grappe, ils font ensemble une masse harmonieuse de clair & d'obscur.

Il peut aussi se procurer une lumière accidentelle différente de la lumière principale, & qui réveillera à son choix les parties qui seroient plongées dans l'ombre. Il trouvera cette lumière dans la clarté d'un flambeau, dans l'interruption des nuages, dans celle du feuillage des arbres, dans une ouverture pratiquée dans l'appartement où se passe la scène. A-t-il besoin d'une ombre accidentelle ? il peut la trouver dans un corps placé dans le tableau ou hors du tableau, dans un, ou plusieurs nuages, dans un édifice, des arbres, un rocher. S'il suppose cette cause hors du tableau, il doit la rendre vrai-

semblable au spectateur qui ne la voit pas. Une vapeur, de la fumée, de la poussière peuvent aussi lui fournir d'heureux secours & lui procurer les ressources que lui refuse la perspective aérienne ordinaire. Enfin la couleur propre des objets plus claire ou plus sombre peut lui servir à continuer harmonieusement un effet d'ombre où de lumière. L'écorce argentée du bouleau, le feuillage blanchâtre du saule, auront quelque ressemblance avec la clarté dans l'obscurité d'une forêt ; des vêtements bruns ressembleront à de l'ombre dans un groupe de figures éclairées.

Que les couleurs claires ou obscures, favorablement distribuées, puissent concourir aux effets de l'ombre & de la lumière, c'est ce qui est démontré par les estampes gravées sous les yeux & sous la direction de Rubens : tout ce qu'on y voit d'obscur n'est pas de l'ombre ; c'est souvent de la couleur.

Comme on sera sûr de produire un bon effet en traduisant en noir & blanc un tableau où le *clair-obscur* est bien entendu ; il sera facile aussi de faire un tableau d'un bon effet, en traduisant en couleurs un dessin où une estampe dont les masses auront été favorablement distribuées suivant les principes positifs & l'idéal du *clair-obscur*. Ce sont donc ces principes qui doivent régler l'emploi des couleurs. Le clair-obscur, dit encore Mengs, est la base de l'harmonie ; les couleurs ne sont que des tons qui servent à caractériser la nature des corps.

Le peintre, pour imiter l'innombrable variété des couleurs offertes par la nature, n'a d'autres matériaux que trois couleurs primitives, le rouge, le jaune & le bleu, dont le mélange produit toutes les autres couleurs & toutes leurs nuances. L'histoire des arts nous apprend que les anciens peintres ont longtemps opéré avec ces seules couleurs. On en employe aujourd'hui un nombre bien plus considérable, parce qu'on a trouvé tout fait par la nature, dans différentes substances, les mélanges que les anciens étoient obligés de faire sur leur palette. On ne peut douter que cette augmentation dans le nombre des matériaux n'ait conduit l'art à une nouvelle perfection, en donnant aux artistes des moyens nouveaux d'y parvenir. Sans doute les substances colorantes qu'ils ont multipliées leur procurent des tons qui leur auroient été refusés par le mélange des trois couleurs capitales : mais enfin quelque soit le nombre de ces substances colorantes, & celui des tons que produit leur mélange ; on sera toujours réduit en dernière analyse aux trois couleurs primitives auxquelles on joint le blanc pour exprimer la lumière, & le noir pour en exprimer la privation.

Quoique l'on doive convenir que la quantité des substances colorantes donne un avantage aux peintres modernes sur les anciens qui n'employoient que les couleurs capitales, il ne faut pas croire que ceux-ci fussent réduits à une disette qui les empêchât d'être grands coloristes. Les couleurs dont ils faisoient usage, & qui ne montoient qu'au nombre de cinq, en y comprenant le noir & le blanc, produisoient par leurs différentes combinaisons 819 changemens. C'est M. Mayer, Professeur de Gœttingue, qui en a fait le calcul. Pour affirmer ou nier qu'Appelle ou Protogène, ont été grands coloristes, il faudroit avoir vu de leurs tableaux : mais l'argument qu'on tireroit du petit nombre de couleurs primitives dont ils couvroient leur palette ne pourroit fournir contre eux aucune preuve concluante. On assure que Santerre, qui pouvoit profiter de tous les matériaux qu'employoient ses contemporains, s'étoit volontairement réduit aux cinq couleurs des anciens Grecs. Il plaît aux amateurs par un coloris tendre & gracieux. Il auroit tiré des mêmes matériaux une couleur vigoureuse s'il y avoit été porté par son goût naturel. Les substances qu'il employoit étoient l'outre-mer, le masticot, le gros rouge-brun, le blanc de craie & le noir de Pologne.

La *couleur*, ou le *coloris*, car ces deux mots se prennent souvent l'un pour l'autre dans le langage de l'art, le *coloris* dis-je, se considère relativement à l'ensemble d'un tableau, & relativement au détail de ses parties.

Relativement à l'ensemble, il consiste dans une conduite de tons liés ou opposés entre eux, & qui soient dégradés par de justes nuances en proportion des plans qu'occupent les objets. Ajoutons qu'il en est de la disposition des couleurs, comme de celle des figures dans la composition. Il doit y avoir dans un tableau une figure principale ; il doit y avoir aussi une *couleur* dominante un ton général, sans lequel il n'y auroit point d'harmonie.

Relativement aux détails, le *coloris* consiste dans la variation des teintes ; variation nécessaire pour parvenir à l'arrondissement des corps. Ce principe confirme ce que nous avons établi, que la *couleur* est subordonnée au clair-obscur, puisque lui seul donne l'échelle des tons que doivent suivre ces teintes différentes. C'est par les règles du clair-obscur qu'une draperie bleue, par exemple, ne doit pas consister en une couche de *couleur* bleue, également appliquée sur le champ du tableau : ce sont ces règles qui apprennent, indépendamment de l'inspection de la nature, toutes les dégradations que cette couche bleue doit éprouver depuis le plus grand clair, jusqu'à l'ombre & au reflet : un artiste qui peindroit une draperie bleue d'après un dessin au clair-obscur, savamment dégradé, ne

rendroit peut-être pas toutes les teintes que la nature pourroit lui offrir ; mais cette imitation seroit satisfaisante, parce qu'on y trouveroit la dégradation nuancée que prescrit la nature.

Les teintes principales se distinguent en cinq nuances : le grand clair, la *couleur* propre de l'objet, la demi-teinte, l'ombre & le reflet. Des teintes intermédiaires, & bien plus nombreuses dans la nature que l'art ne peut l'exprimer, forment les passages du clair à la *couleur* propre, de celle-ci à la demi-teinte, à l'ombre, & au reflet. Tous ces principes résultent encore de la théorie du clair-obscur, ou, ce qui est la même chose, ils sont fondés sur l'étude de la dégradation de la lumière & de l'ombre.

La même conduite de tons qu'on observe pour l'arrondissement d'un seul objet, doit se retrouver dans l'effet du tout ensemble. L'artiste ménage, dans sa composition, une masse dominante de *couleur* & de lumière ; il la soutient par des lumières, par des tons subordonnés qui se prêtent une valeur réciproque ; il la rappelle par des échos qui réveillent les masses, & l'affortit avec des demi-teintes & des ombres dégradées.

Le premier ton d'un tableau est arbitraire ; il n'a de valeur que celle qu'il reçoit des contrastes qu'on lui oppose. Le ton le plus simple sur la palette peut devenir très-brillant ; une *couleur* par elle-même très-brillante, peut devenir lourde, sèche & discordante. Les *couleurs* matérielles sont mortes, c'est l'art du Peintre qui les anime. Un blanc morne, un jaune mat, prennent sous son pinceau l'éclat de l'argent & de l'or. Avec quelques *couleurs* qui n'ont aucun agrément par elles-mêmes, il va créer la carnation de Vénus.

Que le ton du tableau soit convenable au sujet & concoure à son expression générale. Tout doit être riant dans un sujet qui respire la gaieté : tout doit être sombre dans un sujet triste. Si vous voulez me remplir d'horreur, que j'y sois préparé par la *couleur* de votre composition. Le soleil recula au festin d'Atrée : une *couleur* brillante détruiroit la terreur dans un sujet affreux.

Si la scène se passe dans l'air, le ton doit être suave, lumineux, léger : si elle se passe sur la terre, il faut avoir égard au climat ; le ton sera plus chaud dans les contrées de l'Asie méridionale, que dans les plaines de la Scythie qui ne reçoivent que les rayons obliques du soleil. En pleine campagne le ton sera plus vague que dans l'intérieur d'un palais ou d'un temple. Il sera frais & verdâtre, si la scène se passe sur les eaux ; ardent, rougeâtre & mêlé de teintes enfumées, si la scène est dans les enfers, ou dans les forges du Mont-Etna. Enfin le peintre doit observer

que la nature varie ses couleurs aux différentes heures du jour.

Ainsi les différents théâtres que vous serez obligé de choisir demanderont un système différent de couleur. Après avoir établi dans votre pensée le ton général avant de l'avoir porté sur la toile, il faut penser aux nuances différentes qu'exigent les objets divers. Les nuances ne sont pas les mêmes dans les clairs des hommes, des femmes, des enfans : elles varient encore dans les différents individus du même âge & du même sexe, suivant la couleur qu'ils ont reçue de la nature, suivant le climat qu'ils habitent, la profession qu'ils exercent, l'habitude de vivre à l'abri de l'air ou d'être exposés à l'ardeur du soleil, à la rigueur des saisons. Ces variétés de tons doivent, par des passages très-doux & en quelques sortes insensibles, concourir à former la teinte générale : des passages plus brusques peuvent lier entre eux des objets inanimés tels que les métaux, les draperies ; mais que les plus fortes discordances soient par-tout sauvées avec art & rendent l'accord général plus piquant, sans jamais le détruire.

Les différences qui distinguent les tons de deux objets, peuvent être sensibles, quoique douces & légères, si elles sont traitées par grandes masses : elles échapperoient à l'œil, si elles ne lui étoient offertes que par petites parties. Il faut cependant éviter en donnant trop d'étendue aux masses brillantes, de nuire à l'équilibre des nuances.

» Les couleurs claires, dit, M. d'André-
» Bardon, que nous suivons en général
» ici, parce que ses préceptes sont po-
» sitifs & classiques, les couleurs claires qui
» ont du rapport dans leurs nuances, doivent
» être employées à former les grandes masses
» de lumière. Les couleurs sourdes qui diffé-
» rent de ton seront destinées aux parties
» de demi-teinte & à former les passages ou
» les liaisons d'un ton à l'autre. Les couleurs
» vigoureuses qui seront opposées quoique brunes,
» serviront à établir les masses d'ombres &
» à ménager les contrastes dans ces masses.
» Elles suppléeront aussi, comme nous l'avons dit,
» aux effets que la distribution générale ne permet
» pas de trouver dans le seul jeu des lumières
» & des ombres.

» Chaque corps solide doit tenir sa masse
» de couleur sur son fond, ajoute le même
» Professeur, & en être détaché d'une ma-
» nière plus ou moins prononcée à proportion
» qu'on veut le faire saillir de la toile, ou
» l'éloigner plus ou moins de l'œil du spec-
» tateur ».

Quoique la couleur brune puisse suppléer à l'ombre & servir comme elle à interrompre la lumière, elle peut cependant entrer

elle-même dans une masse claire, parce qu'elle a ses tons lumineux dans sa partie éclairée. Il faut seulement observer que ces clairs soient subordonnés à ceux des objets avec lesquels ils font contraste. Les couleurs les plus claires peuvent réciproquement entrer dans les masses d'ombre ; mais elles n'y ont qu'une vigueur subordonnée & n'y prennent en général qu'un parti de reflet.

Les chairs & sur tout les chairs délicates doivent avoir un ton suave & tendre ; il faut donc rejeter les tons fort bruns. C'est l'exemple qu'ont donné le Corrège & Rubens. Si, comme le Titien & Paul-Véronèse, on donnoit aux ombres des carnations, des teintes solides & vigoureuses, il faudroit leur opposer des fonds plus vigoureux encore & les détacher par le ton propre, ou par des bruns fouillés au-dessous des parties que rien ne peut refléter.

Les effets des couleurs doivent être variés comme ceux de la lumière. Des objets détachés en clair sur un fond brun, s'opposent à des objets détachés en brun sur un fond clair, des figures colorées à des figures livides & grisâtres, des groupes d'un ton sourd & vigoureux à des groupes d'un ton brillant & argentin.

Des tons colorés peuvent s'introduire dans le lointain, mais en ménageant des oppositions qui les tiennent à leur place. Un terrain clair tient dans l'éloignement une forêt obscure, un ombre vigoureuse fait fuir un temple lumineux, un horizon que le soleil couchant teint d'une masse de feu, semble être loin de l'œil, parce que les objets qui occupent les premiers plans sont déjà abandonnés de la lumière. Un objet coloré repousse un objet grisâtre ; & un objet grisâtre un objet coloré.

Dans les sujets de nuit, les lumières referrées & aiguës ne sont distribuées que par des échappées & des échos : les ombres sont larges & sourdes, les reflets sont à peine aperçus. La lune colore d'une lumière argentée les parties qu'elle éclaire ; mais elle ne darde pas comme le soleil un fluide lumineux dont toute la masse de l'air soit imbibée : ainsi les parties qui ne reçoivent pas la lumière immédiate, restent plongées dans une ombre noirâtre & tranchante.

La nature réunit les nuances les plus antipathiques : l'art, émule de la nature, fait concourir à l'harmonie les nuances les plus discordantes. Il y parvient en les groupant de manière qu'elles se miront les unes dans les autres, que la lumière ne crée qu'une nuance presque semblable aux premiers clairs, & que les ombres ne présentent qu'une masse uniforme dans son obscurité, quoique l'on y reconnoisse toujours la couleur propre de chaque objet.

Tous les objets ont & conservent leur cou-

leur propre. Ils doivent être peints du ton que leur donne la nature, qui ne pousse pas tellement la lumière au blanc, ni l'ombre au noir, qu'on ne puisse toujours distinguer cette couleur. C'est ce que n'ont pas observé les peintres de l'école Romaine & leurs imitateurs.

Non-seulement une figure a sa couleur propre, mais chacune de ses parties a aussi la sienne. Des teintes différentes doivent colorer les parties exposées au soleil, au hâle, aux froissements, aux effets d'une transpiration plus abondante. Certaines parties sont revêtues d'une peau plus fine, d'autres d'une peau plus épaisse; la graisse n'est pas répandue par-tout avec la même abondance; le sang ne se porte pas par-tout avec la même force: toutes ces variétés en occasionnent dans la couleur & doivent être observées par l'artiste.

Plusieurs objets voisins, plusieurs objets groupés ensemble, se mirent en quelque sorte les uns dans les autres, se reflètent mutuellement & produisent des nuances plus belles que la couleur propre de ces objets en particulier. C'est ce qu'on nomme *couleur réfléchie*. De deux tons réfléchis, le plus éclatant communique de sa nuance plus qu'il ne reçoit. Une étoffe jaune prête aux plus belles chairs un ton doré sans rien recevoir de leur nuance,

La *couleur propre*, c'est-à-dire, celle qui appartient à chaque objet, est affaiblie dans les corps éloignés de notre vue par l'air intermédiaire qui les enveloppe. Nous l'avons considéré seulement comme un corps, en parlant du clair-obscur: nous devons en parlant de la couleur, le considérer comme un corps qui a sa couleur propre, sa teinte plus ou moins azurée suivant que sa masse a plus ou moins d'épaisseur. Il faut donc teindre de cette couleur de l'air les corps qui en sont enveloppés, & rendre cette couleur d'autant plus sensible qu'ils sont dans un plus grand éloignement. C'est ce qu'il faudroit convenir d'appeller la *couleur locale*, puisque c'est la couleur que prend chaque objet par le lieu qu'il occupe à une distance plus ou moins grande du spectateur. Il faut convenir que c'est un défaut de précision dans la langue de l'art, d'avoir confondu la couleur locale avec la couleur propre, celle qui appartient aux objets & celle qu'ils doivent à la distance où ils sont placés. Pour que les idées soient nettes, il faut que les expressions soient précises, & que chaque idée ait son nom qui n'appartienne pas à une autre idée.

L'exactitude de l'imitation ne consiste pas toujours à donner à la couleur locale la nuance juste de la nature, mais à paroître la lui donner, & à imiter l'effet de la nature par l'artifice des oppositions. En général la peinture est un mensonge adroit; elle est vraie quand

elle ment assez bien pour sembler dire la vérité.

Comme le ton le plus vif absorbe celui qui l'est moins, ainsi qu'on le remarque dans les reflets, la lumière absorbe en quelque sorte la couleur des objets & leur prête à tous une nuance presque égale. Conduits par cette observation, de grands coloristes ont imaginé l'emploi des couleurs changeantes, qui, dans les premiers clairs, se rapprochent du ton de la lumière qui les frappe. Ce rapport de nuances dans les jours, n'est pas moins essentiel que l'uniformité des teintes dans les ombres; eomme l'ombre conserve la teinte de l'obscurité, ce qui est éclairé porte celle de la lumière. Un ton vermeil règnera donc sur un tableau éclairé par l'aurore, une couleur dorée témoignera la présence du soleil, une nuance argentée fera connoître que c'est la lune qui éclaire la scène, des lumières rouges seront communiquées par la clarté d'un flambeau.

Les matériaux colorans, qu'on appelle aussi *couleurs*, ne s'emploient guère par les artistes tels que la nature les produit, ou qu'ils ont résulté de diverses opérations chimiques. L'emploi de ces couleurs sans mélange répand de la crudité, à moins qu'elles ne soient nuancées avec le plus grand art. La vive enluminure d'un beau rouge, d'un beau jaune, ne charme que les regards du peuple: c'est à l'artifice des couleurs rompues, c'est-à-dire mélangées, que l'art doit sa séduction.

Les couleurs brillantes ne peuvent donc s'employer que dans les masses de lumières: encore exigent-elles des ménagemens judicieux. Elles sont exclues des demi-teintes, des ombres & sur-tout des reflets. On n'y doit employer que les couleurs rompues, qui, dans la langue des ateliers se nomment *couleurs sans couleurs*. On leur a donné ce nom, parceque, dit D'André-Bardon, elles ne doivent pas être formées de deux teintes entières, capables de produire une couleur capitale, quoique formées de deux tons rompus l'un par l'autre.

De ces mélanges résultent les *couleurs tendres* & les *couleurs fières*.

Les couleurs tendres sont formées des couleurs les plus douces & les plus amies, c'est-à-dire de celles qui ont entre elles le plus parfait accord. Les couleurs fières sont produites du mélange de couleurs fortes & quelquefois discordantes, & produisent des nuances vigoureuses. Les couleurs tendres se réservent pour les plans reculés, les couleurs vigoureuses ont leur place aux premiers plans. Les unes & les autres doivent être si bien unies, qu'elles ne produisent ensemble qu'une nuance générale qui forme l'harmonie.

Les couleurs transparentes sont ainsi nommées parce qu'elles ouvrent un passage à la lumière,

laissent voir la couleur qui est au-dessous d'elles, & ne font que lui prêter la teinte qui leur est propre. Elles conviennent donc moins par leur peu de consistance à peindre qu'à glacer. Le glacis unit & accorde les tons en leur donnant une teinte générale & prête de la sympathie aux *couleurs* les plus antipathiques.

Sans l'emploi des *couleurs* moëlleuses & transparentes, observe le Chevalier Mengs, on ne pourroit représenter des ombres véritables. C'est par le choix de ces *couleurs*, & par la manière de glacer, qu'on parvient à tenir dans l'obscurité les parties ombrées. Les *couleurs* sombres qui ne sont ni moëlleuses ni transparentes, ne peuvent imiter une ombre réelle, parce que la lumière n'en étant point absorbée, se réfléchit sur leur superficie, & les représente en même-tems obscures & éclairées, au lieu que les *couleurs* transparentes laissent passer les rayons lumineux & conservent une superficie réellement obscure. C'est le Corrége qui a le premier découvert cette théorie & qui l'a mise heureusement en pratique.

L'empâtement, la belle pâte des couleurs consiste à les coucher successivement sur la toile d'une manière large & facile. Des *couleurs tourmentées* sont celles qui ont été altérées par un frottement timide de pinceau, trop souvent répété. Il résulte de cette fatigue une *couleur sale*. Une manière plus franche produit les *couleurs brillantes*.

On peut empâter en plaçant les teintes les unes à côté des autres & les fondant, les noyant ensemble : c'étoit la pratique du Corrége. On peut aussi ne faire que les unir, c'est ce qu'a souvent pratiqué Rubens. La première manière a plus de moëlleux, de vérité, & la seconde plus d'éclat.

Peindre à pleine couleur c'est travailler avec un pinceau bien chargée de *couleur* & ne pas trop l'étendre. Cependant les tournans, les ombres, les lointains ne doivent pas être aussi chargés de *couleurs* que les clairs & les objets des premiers plans.

Le moyen de parvenir à l'effet qui est le résultat de la vigueur, c'est d'établir dans l'endroit du tableau où se passe l'action principale, la lumière la plus brillante & l'ombre la plus forte qu'il soit possible à l'art de créer. Si le tout ensemble est harmonieux, il faudra bien qu'il soit aussi de la plus grande vigueur, puisque le peintre aura passé de la plus éclatante lumière à la plus entière privation.

Quand le tableau est assez avancé pour produire son effet général, il reste à faire un travail qui doit lui donner la vie. L'Artiste reposé sur son ouvrage & le revoyant d'un œil frais, rend par des teintes & des touches légères les montagnes, les arbres, les richesses du loin-

tain. Il pratique au milieu de la scène des effets qui affaiblissent ceux du fond & les repoussent à leur place. Déjà le brillant des nuances se joint à la hardiesse de la manœuvre, déjà les objets s'arrondissent ; déjà de belles touches enrichissent les parties saillantes & lumineuses. » Parvenu aux figures des premiers plans, il » ranime le feu de son enthousiasme. Il tou- » che, il heurte, il frappe savamment à » droite & à gauche. Son art affaïsonne les » masses par des fiertés, les *couleurs* par des » frais, les effets par des piquants, les con- » tours par des finesse, les lumières par des » épaisseurs affectées, les ombres par de sa- » vants laissés. Ici il rafraîchit la beauté de ces » demi-teintes, là il réveille ces reflets trop » amortis, ailleurs il rehausse par des glacis » quelques nuances trop sourdes ; plus bas il » prononce des détails peu formés, il adoucit » des travaux trop durs, il varie des travaux » trop uniformes, & par des touches aussi har- » dies que caractéristiques, détachant les ob- » jets de leur fond, il les tire hors de la toile ». On sent que c'est un artiste (M. d'André Bardon,) qui vient de parler & qu'il étoit animé de tout le feu que l'art inspire.

Des leçons écrites sur le coloris seront toujours très-insuffisantes. C'est par les yeux que de telles leçons doivent se communiquer à l'intelligence. Pour devenir coloriste, il faut regarder avec attention & souvent les chefs-d'œuvre des peintres qui se sont distingués par la *couleur*, y étudier le maniment du pinceau, les artifices des oppositions, les beaux partis de lumière & tous les expédiens qu'ont employé les grands maîtres pour imiter la nature. Mais cette utile étude n'est pas sans danger si l'on ne s'est pas préparé à la bien faire. On risque de se perdre si l'on ne fait pas distinguer l'ouvrage de l'artiste de celui de la dégradation. Cherchez dans un vieux tableau, non ce qu'il vous présente, mais ce qu'il étoit en sortant de l'atelier : craignez de confondre avec le résultat de l'art, les effets d'un vieux vernis, de la fumée, de la moisissure, des *couleurs* qui ont poussé au noir, de l'huile qui a pris une teinte jaune ; en un mot ne prenez pas pour objet de votre étude les ravages du temps.

On fait que les écoles les plus célèbres pour le coloris, sont celles de Venise & de Flandres. Par leur succès dans cette partie de l'art, elles partagent la gloire de l'école Romaine. Si l'on pouvoit douter que des plus grands efforts des coloristes, il ne résulte que des menfonges imposans, on en trouveroit la preuve dans la comparaison de leurs ouvrages. Mettez à côté l'un de l'autre de beaux tableaux du Titien, de Paul - Veronese, du Bassan, de Rubens ; vous reconnoîtrez que ces tableaux tous bien colorés, sont d'une couleur différente.

Ensuite comparez seulement école à école, & l'un des chefs-d'œuvre de l'école Venitienne à un chef-d'œuvre de l'école Flamande, vous verrez deux tableaux d'une belle *couleur*, mais vous reconnoîtrez aussi que la *couleur* de ces deux tableaux porte sur des principes tout - à - fait différens. Quelle est celle des deux écoles qui nous représente le coloris de la nature ? Mais puisqu'aucun des artistes de ces écoles n'a eu la même *couleur* qu'un autre, quel est celui de tant de coloristes qui a rendu parfaitement la vérité ? Tous n'ont fait que mentir d'une manière séduisante, & ils doivent leur gloire au plaisir que nous cause cette innocente séduction.

Comme tous ces artistes ont différé entre eux avec un succès à-peu-près égal, on trouvera dans la manière de chacun d'eux des leçons différentes qui auront leur utilité. Mais le peintre d'histoire, qui doit principalement attendre ses succès de la haute poésie de son art, consacrerait-il une grande partie de ses études à pénétrer l'adresse, la subtilité, les prestiges dont les coloristes ont appuyé leurs menfonges ?

Je n'ai pas le droit de répondre à cette question. Je rapporterai seulement quelques réflexions d'un artiste célèbre, M. Reynolds.

Entrer dans les détails des *couleurs*, copier minacieusement des étoffes, c'est un soin qui caractérise, suivant lui, un genre inférieur à l'histoire. Comme les figures du peintre historique ne sont pas les portraits de tel ou tel homme, ses draperies ne sont pas des copies de telle ou telle étoffe : ce ne sont pas des étoffes de soie, de coton, de laine, ou de lin ; ce sont des draperies & rien autre chose. Une grande partie de son art consiste à en bien disposer les plis. Copier une étoffe telle qu'elle est sortie d'une manufacture, c'est une opération mécanique qui ne demande pas de génie & qui ne suppose qu'un goût subalterne. Mais il faut un grand talent, une étude profonde pour disposer une draperie de manière que les plis correspondent bien les uns aux autres, & se suivent facilement & avec une négligence si ressemblante à la nature que cet effet semble celui du hasard, que la figure soit vêtue sans qu'aucune de ses principales parties soit incertaine, que tous les plis concourent à exprimer les mouvemens & les formes du nud.

Carle Maratte pensoit que bien drapper étoit encore plus difficile que bien dessiner la figure, & que c'étoit un art dont il étoit moins aisé de donner des leçons, parce qu'on ne pouvoit en démontrer les règles avec la même exactitude.

Les trois grandes écoles Italiennes, celles de Rome, de Florence & de Bologne, ont conservé la simplicité dans les draperies. Cette simplicité ma-

jestueuse a été adoptée par les plus grands maîtres de l'école Française, le Poussin, le Sueur, & le Brun. Les écoles de Venise, de Flandre, s'en sont écartées pour surprendre l'admiration par un style plus brillant, mais inférieur. Elles avoient besoin de cet artifice pour compenser ce qui leur manquoit des plus grandes parties de l'art. Leur principal objet étoit l'élégance : elles étoient plus curieuses d'éblouir que de rechercher la beauté parfaite, de sonder les affections de l'ame, les porter sur la toile & les exciter dans les spectateurs. Leurs raffinemens nuisoient au sublime qui doit soutenir l'épopée pittoresque. La grande manière a une sévérité peu compatible avec ces affecteries ; elle agit sur l'ame ; l'autre manière n'a d'action que sur le sens de la vue.

Les écoles qui s'occupent à parer la nature, au lieu de la montrer dans sa noblesse simple & négligée, qui cherchent plus à enrichir leurs figures qu'à leur donner la beauté & à peindre le caractère, se distinguent plus par l'abondance que par le choix, par le luxe que par le jugement. Elles emploient le langage de la peinture pour montrer qu'elles savent bien parler, & non pour dire de grandes choses. Comment comparer aux sublimes affections, aux conceptions profondes d'un Raphaël, d'un Poussin, d'un le Sueur, à la vérité des expressions qui donnent tant de prix à leurs chefs-d'œuvre, au beau choix qu'ils ont fait de la nature, à l'art qu'ils ont eu de l'embellir encore, la représentation de beaux fatins, de beaux velours, de riches broderies ; opération qui distingue ce qu'on appelle les peintres de genre ? Qui pourra préférer des contrastes violens dans les figures, un clair-obscur affecté, au repos qui règne dans les tableaux des plus grands maîtres, qui se communique à l'esprit du spectateur, & lui laisse la liberté nécessaire pour s'occuper des plus grandes beautés de l'art ? L'ame d'un Raphaël, la fierté d'un Michel-Ange, la sagesse d'un Poussin, l'emporteront toujours sur le brillant d'une belle palette. N'abandonnons pas de chastes beautés pour les parures & le fard d'une courtisane.

La qualité préminente de l'école Venitienne est due à l'habitude qu'avoient les maîtres de cette école, de faire des portraits & convient en effet plus particulièrement aux peintres de portraits qu'aux peintres d'histoire. L'art d'imiter de riches étoffes entre comme partie nécessaire dans le talent du peintre de portraits, parce qu'il doit représenter avec leurs habits, des personnes richement vêtues.

Mais la perfection ne résulteroit-elle pas d'un accord de la beauté des ouvrages romains, avec l'éclat des ouvrages flamands ou vénitiens ? C'est risquer d'amener la décadence de l'art que de proposer pour sa perfection des qualités contradictoires. En cherchant à

la fois les qualités sublimes de Raphaël & les qualités brillantes de Paul-Véronèse, l'artiste restera au-dessous de Raphaël & du Véronèse & de ce qu'il auroit été lui-même, s'il n'avoit pas poursuivi plus qu'il ne pouvoit atteindre. Les facultés humaines sont bornées; il faut donc qu'elles se prescrivent des bornes.

D'ailleurs, supposez un sujet noble, tel que Raphaël pouvoit le concevoir; supposez aux figures l'expression qu'il pouvoit leur donner; ajoutez-y toute la beauté des formes dont les plus parfaites antiques nous offrent le modèle: en voilà bien assez pour occuper l'âme du spectateur. Si vous joignez à tout cela le coloris du Titien ou de Rubens: au lieu d'ajouter à l'impression, vous l'affaiblissez, parce que le spectateur n'est plus dans l'état de repos nécessaire pour jouir uniquement des beautés qui doivent sur-tout l'occuper. Vous avez cru faire plus, & vous avez fait moins; vous avez voulu ajouter à l'effet de votre art & vous l'avez affaibli.

On pourroit comparer la *couleur* de l'école romaine ou de celle de Belogne au style noble & simple de Virgile, ou plutôt au style encore bien plus simple d'Homère, & la *couleur* de l'école Flamande au style ronflant de Lucain ou de Claudien. Le style d'Homère charme doucement l'oreille, tient l'âme en repos par le moyen d'une tranquille harmonie, & lui laisse la liberté de se livrer à toutes les beautés que lui présente le poète: le style de Lucain ou de Claudien frappe avec force le sens de l'ouïe, l'occupe entièrement, & ne laisse pas à l'âme le calme dont elle auroit besoin pour se livrer aux beautés intellectuelles.

Les Vénitiens aimoient autant à multiplier les figures de leurs compositions, que les teintes de leur palette. Leurs sujets favoris étoient des fêtes, des banquets, des noces, des processions, des martyres, des miracles; tous sujets qui ne causent pas une impression profonde aux spectateurs, parce que leur attention est trop partagée dans la foule qu'on leur met sous les yeux. Paul-Véronèse auroit cru que quarante figures étoient à peine suffisantes pour montrer sa fécondité dans la composition, son talent à distribuer des groupes, à disposer des masses de clair-obscur, à varier les étoffes de ses draperies. Annibal Carrache, pensoit que douze figures suffisoient pour quelque sujet d'histoire que ce pût être, & Annibal Carrache, étoit encore loin d'être un Raphaël.

Enfin rien n'est plus grave que le genre de l'histoire, il doit conserver sa gravité même dans la *couleur*.

Le Poussin disoit que » cette application à » la recherche du coloris n'étoit qu'un ob- » tacle pour parvenir au véritable but de la

» peinture, & que celui qui s'attache au principal, acquiert par la pratique une assez belle » manière de peindre.

Peignez-vous pour parler sur-tout à l'œil? Que l'étude du coloris soit votre principale occupation. Peignez-vous pour parler à l'âme? Que l'étude de la *couleur* soit subordonnée aux parties dont l'âme est sur-tout affectée.

Mais comme chaque genre de talent a un grand mérite quand il approche de la perfection, il ne faut donner à aucun l'exclusion. Un seul doit avoir la prééminence; les autres méritent d'être accueillis puisqu'ils savent plaire. C'est donc à l'artiste à consulter & à suivre le penchant qu'il a reçu de la nature. Celui qui se sent entraîné vers les écoles de Flandre ou de Venise, seroit vraisemblablement peu de progrès dans l'école Romaine. Si les premières couronnes sont réservées aux Emules de Raphaël, il reste des palmes glorieuses à cueillir sur les pas du Titien, de Paul-Véronèse & de Rubens. L'école Romaine est celle de la haute poésie pittoresque; les écoles de Venise & de Flandres sont celles de la peinture proprement dite. Il est encore beau d'être peintre, quand on ne peut être poète. Voyez l'article *couleur* dans le Dictionnaire de pratique (*Article de M. LEVESQUE*).

COUP. Au premier *coup*. On dit un *coup* de pinceau, un *coup* de brosse, peindre à grands *coups*, peindre au premier *coup*.

Le *coup* de pinceau ou de brosse est l'action par laquelle, après avoir chargé la brosse ou le pinceau de couleur, on l'applique sur la surface sur laquelle on peint. Cette action désignée par le mot *coup*, n'est pas absolument celle que l'on exprime par le mot *manière* du pinceau, quoiqu'elle y soit comprise. La première suppose plus de promptitude, elle signifie que l'on applique la couleur d'une façon libre, sans hésiter, sans revenir à plusieurs fois; & en effet on ne distingue le *coup* de pinceau dans un objet peint qu'autant que l'artiste a opéré de manière à faire connoître le caractère de liberté dont je viens de parler.

L'on ne peint à grands *coups* que des objets considérables qui comportent cette manière de peindre; mais tout ouvrage de peinture pourroit à la rigueur être peint au premier *coup*.

Peindre au premier *coup* un tableau, une figure, un paysage &c, c'est donc, comme je l'ai dit, le peindre de manière à ne point revenir sur ce qu'on a fait & à ne pas retoucher. C'est ce que dans l'art d'écrire, on appelle composer du premier jet. On doit sentir aisément que cette définition resserre la manière de peindre au premier *coup* à un usage

infiniment-moins général que je n'ai paru le faire entendre d'abord.

En effet tout ouvrage qui exige d'être rendu avec soin, ne peut assurément guère être exécuté *au premier coup*, & si un artiste peignoit tout ce qu'il exécute *au premier coup*, ce qui pourroit se faire à la rigueur, la plus grande partie de ses productions seroit très-imparfaite.

On peut dire même qu'il est difficile que quelqu'ouvrage que ce soit puisse être assez parfaitement rendu, si l'on ne revient à plusieurs fois, soit pour se corriger, soit pour parvenir, après avoir ébauché, à terminer chaque partie & souvent à changer d'après les réflexions & l'observation de son ouvrage, ce qui paroît y manquer.

La manière dont je parle semble donc & est effectivement réservée aux études particulières que l'on fait sur la nature même, parceque d'une part la nature vivante, par exemple, ne peut rester assez immobile pour qu'on puisse revenir à plusieurs fois, & que si l'on peint d'après nature hors de l'atelier & en plein air, les lumières changent trop de moment en moment, pour qu'il soit possible de revenir à plusieurs reprises sur son travail, pour mieux rendre l'effet qu'elles produisent.

Il est donc alors nécessaire de peindre souvent le plus promptement qu'il est possible, & comme on dit *au premier coup*; mais quelquefois cette manière a rapport au caractère particulier du peintre, à l'habitude qu'il s'est formée. Il est tel artiste qui ne fait jamais mieux qu'en peignant *au premier coup* & comme l'inspire la nature ou l'imagination; de même il est tel Auteur qui ne compose jamais mieux que lorsqu'il travaille de premier jet & d'inspiration. Ces caractères d'esprit, de génie ou de talent, se refroidissent par la lenteur des moyens méthodiques que les autres emploient pour rendre leurs ouvrages plus parfaits. Ils ôtent à leurs productions, en y travaillant à plusieurs fois, cette fleur du génie, cette liberté qui les manifeste, ce feu dont la promptitude conserve toute la vivacité. Si ces Auteurs sont contraints à revenir sur leurs pas, la pesanteur, la contrainte, le froid, désignent les soins laborieux qu'ils ont pris pour rendre plus conformément aux règles & aux principes de l'art, leurs ouvrages.

Je ne prétens, en exposant ces dispositions inhérentes à certains talens, ni les approuver, ni les exclure. La nature qui répand sur les productions qu'imite la peinture, une variété inépuisable, la répand aussi sur les dispositions qu'elle donne aux artistes, & les condamne souvent à s'y astreindre, sans que le raisonnement, l'instruction, la conviction qui résultent des méthodes artistiques, puissent vaincre le pen-

chant & l'habitude, ni procurer un succès plus grand.

Pour revenir à la pratique dont je viens de parler, les esquisses, les premières pensées comportent presque essentiellement d'être exécutées *au premier coup*: je dirai encore qu'une infinité d'études, d'ouvrages même, inspirés par des sentimens prompts ou d'amitié ou d'amour, tels que des portraits, des événemens singuliers dont on est témoin, des circonstances personnelles, enfin des amusemens de société, comportent & demandent souvent même d'être exécutés *au premier coup* pour avoir tout le mérite qu'on peut y désirer. Le sentiment ne peint *qu'au premier coup*, & il est dangereux, si l'on ose porter plus loin cette image, d'y retoucher. Le cœur qui sent à deux fois, ou qui, pour sentir, revient sur lui-même, ne s'exprime bien, ni en peignant des sentimens, ni en se livrant à ce qu'ils inspirent; mais la nature qui conduit le sentiment a bien de l'avantage à cet égard sur l'art qui conduit le Peintre. L'une est le modèle & l'autre l'artiste. (*Article de M. WA-TELET.*)

COUP - D'ŒIL, (subst. composé masc.) C'est l'habitude de saisir, à la simple vue, la figure, la grandeur & les proportions avec tant de précision qu'il s'en forme un tableau exact dans l'imagination. Le *coup-d'œil* est le premier & le plus indispensable des talens que les arts du dessin exigent. Ni la règle, ni le compas ne peuvent suppléer au défaut du *coup-d'œil*. Il faut, comme s'exprimoit Michel-Ange, que le dessinateur ait le compas dans les yeux, & non dans la main; & l'un des plus grands peintres, le célèbre Mengs, veut que la première tâche de l'élève soit de se rendre l'œil juste au point de pouvoir tout imiter. C'est, selon lui, *au coup-d'œil* que Raphaël même devoit une grande partie de ses succès. Le *coup-d'œil* ne fait pas simplement qu'en puisse imiter chaque objet; mais il met encore dans cette imitation un si haut degré de vérité, que l'ouvrage en acquiert une énergie frappante.

Il en est du *coup d'œil* comme des autres talens; la nature en fait les premiers frais par les dispositions qu'elle donne; mais un long exercice y peut beaucoup ajouter. Presque tous les peintres qui vivoient lors de la restauration des arts possédoient le *coup-d'œil* dans un degré éminent. On voit plusieurs dessins & tableaux du temps d'Albert-Durer qui sont estimables par leur grande vérité; des portraits mal peints, mais qui sont d'un grand prix à cause de la correction du dessin. Tous les peintres de ce siècle-là, dit M. Mengs, avoient le *coup d'œil* juste: s'ils avoient su, comme Raphaël, faire de bons choix, ils auroient tous aussi bien dessiné que lui. C'est-là une observation bien intéressante

pour ceux qui se vouent aux arts du dessin. Une moitié de l'art consiste à s'exercer sans relâche au *coup-d'œil* ; voilà sans doute le sens de la devise d'Apelle : *nulla dies sine lineâ*. (*Article de la première Encyclopédie*).

Il ne suffit pas de dessiner beaucoup pour acquérir la justesse du *coup-d'œil*. On peut remplir exactement la devise d'Apelle, sans en avoir le *coup-d'œil* plus juste. Cette qualité dépend sur-tout de la méthode que l'on suit en dessinant, & la méthode qui seule pourroit conduire à la justesse du *coup-d'œil* est précisément celle qui depuis long-temps est abandonnée. Elle consiste à rendre avec la plus grande précision les formes quelconques que l'on se propose d'imiter. Un élève aujourd'hui, dès qu'il s'est fait quelque habitude de manier le crayon, ne se met à dessiner la nature, qu'avec le projet de la corriger, c'est-à-dire, de l'altérer, de la détruire. Au lieu de s'attacher à voir & à copier son modèle tel qu'il est, il se pique d'en faire disparaître les défauts ; il n'entreprend de le copier que pour ne le pas copier en effet : & comme il prend l'habitude de copier la nature sans précision, ce sera de même sans précision qu'il copiera l'antique, ou Raphaël, ou les formes les plus parfaites que lui offrira la nature vivante. Toutes les études porteront l'empreinte de la manière qu'il a contractée ; d'ailleurs il a déjà la plus grande prétention à la facilité, & met plus d'orgueil à faire vite qu'à bien faire. Il rougiroit s'il étoit long-temps à étudier le contour de sa figure, à effacer un trait commencé pour le remplacer par un trait plus conforme au modèle. Il n'a que six heures, quelquefois que quatre pour dessiner une *académie* : c'est à peine assez pour en bien arrêter le trait ; mais il fait ce trait dans la première demi-heure, & consacre le reste du temps à faire un beau dessin, c'est-à-dire, à montrer un maniement adroit d'estompe ou de crayon.

Dans le temps de la renaissance des arts, les dessinateurs n'étoient pas adroits, mais ils vouloient être précis ; ils n'avoient pas une *estompe large*, un crayon moëlleux ; mais ils cherchoient à faire un trait pur, à imiter avec la plus exacte vérité le modèle qu'ils copiaient. Pour les égaler par la justesse du *coup-d'œil*, il faut adopter leur méthode : ce sera avoir déjà fait un grand progrès dans l'art du dessin, que d'avoir appris à dessiner difficilement. (*Article de M. L'ÉVESQUE*.)

COUPOLE (subst. fém.) C'est la partie intérieure & convexe d'un dôme. Ce mot appartiendroit donc exclusivement à l'architecture si les *coupoles* n'étoient pas souvent ornées de peintures. Ainsi Mignard a peint la *coupole* du Val-de-Grace, & la Fosse celle des Invalides.

Nous parlerons de la peinture des *coupoles* aux mots *Fresque* & *Plafond*.

CRAYON. PORTE-CRAYON. On nomme ainsi, comme tout le monde le fait, des matières colorées, susceptibles de laisser des traces sur le papier, d'être taillées convenablement, pour remplir le but de l'artiste qui dessine. L'usage du crayon consiste à placer les portions plus ou moins longues des matières colorées dont on veut se servir dans un ustensile, qu'on nomme *porte-crayon*. On trouvera, dans la seconde partie, aux mots *crayon* & *porte-crayon*, les détails qui y sont relatifs & dans les planches, les formes des *porte-crayons* & la position que la main doit observer en les tenant, pour s'en servir avec plus d'avantage.

Je me contenterai de dire ici que l'on commençoit autrefois, plus généralement qu'on ne fait aujourd'hui le premier trait d'un dessin avec le fusin, qui est un petit fragment de branche de saule, réduit en charbon. L'avantage qu'on trouvoit à s'en servir, c'est que ce trait, fort léger, ne s'attache point au papier, qu'on l'efface aisément, & qu'ainsi l'on corrige facilement l'ensemble, pour le rendre plus précis, avant de le marquer avec une autre sorte de crayon, qui s'attache au papier & laisse une trace durable.

Les *crayons* dont on se sert aujourd'hui plus ordinairement sont la sanguine, la pierre noire & la mine de plomb. On trouvera une notion de ces substances à leur article. (*Article de M. WATELET*.)

CRITIQUE (subst. fém.) C'est la faculté de juger. Ce mot est dérivé d'un verbe grec qui signifie *juger*. Il est aussi quelquefois substantif masculin, un *critique éclairé*. Enfin, il est adjectif dans ces phrases, un *moment critique*, une *conjoncture critique*, une *démarche critique*.

Demander si la *critique* est utile, c'est demander si la *faculté de juger* est utile, ou s'il est utile d'exercer cette faculté.

Pour nous en tenir à notre sujet, c'est-à-dire aux arts qui dépendent du dessin, c'est par la critique ou la faculté de juger que l'artiste connoît ce qui convient à l'ouvrage qu'il entreprend, & que le spectateur prononce s'il a bien rempli ces convenances. C'est la critique qui classe les différentes parties de l'art suivant leur importance, les différentes écoles suivant leur mérite relatif, les différens ouvrages suivant leur beauté. C'est elle qui garantit les arts de la barbarie, en enseignant aux artistes ce qu'ils doivent faire, & aux amateurs ce qu'ils doivent estimer.

La critique s'épure avec l'art & dégénère avec lui. Quand il n'y avoit pas de meilleurs peintres que le Cimabué ou le Giotto, les critiques regardoient comme des chefs-d'œuvres de l'art, comme ce que l'on pouvoit produire de plus beau, les peintures du Giotto & du Cimabué. Si dans un certain temps & un certain pays, les artistes donnent des mignardises pour de la grace, leur manière pour de la beauté, les critiques oublieront eux-mêmes ce qui constitue la beauté & la grace. Le langage des critiques grecs étoit sans doute bien différent au temps de Solon, au siècle de Périclès, & sous le règne de Constantin.

Le meilleur critique des arts est sans doute l'artiste, parce qu'il a dû rassembler plus de principes nécessaires pour bien juger, & que ces principes lui sont chaque jour rendus plus familiers par la pratique.

Les gens de lettres ont tenté d'enlever aux artistes cette prérogative pour s'en emparer, & l'ont exercée de manière à venger ceux qu'ils en avoient dépouillés. Les amateurs armés à la légère, se sont joints au parti des gens de lettres, & l'on ne s'est pas aperçu qu'ils lui aient procuré plus de force.

L'Abbé Dubos dans ses *réflexions sur la poésie & sur la peinture*, prétend que la plupart des gens du métier jugent mal des ouvrages par trois raisons : *parce que leur sensibilité est usée*. Il seroit plus vrai de dire qu'elle est exercée. *Parce qu'ils jugent de tout par discussion*. Tout n'est pas du ressort de la sensibilité dans les ouvrages de l'art ; ce qui n'y tient pas au sentiment, ne peut être mieux jugé que par discussion, & les artistes sont plus capable de cette discussion que des personnes étrangères aux arts. *Enfin parce qu'ils sont prévenus en faveur de quelque partie de l'art, & qu'ils la comptent dans les jugemens généraux qu'ils portent pour plus qu'elle ne vaut*. C'est un défaut dans les artistes d'être trop prévenus en faveur de quelque partie de l'art : mais ils seront encore de meilleurs juges que des gens qui ne possèdent bien aucune de ces parties. Ils porteront du moins les jugemens les plus sains sur la partie qu'ils connoissent le mieux & pour laquelle ils seront prévenus, & en rassemblant les jugemens de différents artistes prévenus pour différentes parties, on composera un jugement général, qui sera celui de la vérité, & qui, avec le temps ; deviendra celui du public, (*Article de M. L'ÉVESQUE*).

CROQUIS. Le besoin d'exprimer d'une manière concise certains détails de la pratique ou de la théorie des Arts, suggère aux Maîtres & souvent aux disciples des expressions comparatives & figurées. Elles sont quelque fois

communes ou même basses, quelquefois nobles ou élevées. Elles paroissent heureuses quand elles sont significatives. Celles qui sont créées par les peintres, sont souvent pittoresques. Elles se répètent d'atelier en atelier, de bouche en bouche, deviennent en usage, sont alors partie du langage de l'Art dans lequel elles sont créées & de-là, repassent avec la signification nouvelle qu'elles ont acquises dans la langue générale.

L'on pourroit, à quelques égards, observer dans les ateliers la marche de l'invention des langues, parce que des besoins nouveaux & des sensations promptes y contraignent plus souvent que dans la société ordinaire, à inventer des signes ou des mots & à donner à ceux qui existent dans la langue générale des acceptions particulières.

Ces expressions, comme je l'ai observé, prennent leur caractère de ceux qui les premiers en ont fait usage, & c'est d'après ce caractère qu'elles se trouvent être nobles, familières, sérieuses, gaies, quelquefois basses & burlesques.

Croquis est du nombre de celles-ci.

Croquer, c'est manger vite : *croquer*, en termes d'ateliers de peintres, c'est exécuter à la hâte.

Un *croquis* est une première idée, indiquée par quelques traits de crayon, quelques griffonnemens de plume ou quelques traces de couleurs sans dégradations.

Cette expression convient mieux aux Arts dont les objets sont des imitations visibles, qu'aux Arts dont les productions s'opèrent par des signes convenus ; aussi l'on dit plutôt : un *croquis* de composition, de figure, de paysage, qu'un *croquis* de poème ou de musique. Les *croquis* des grands artistes sont prisés des curieux, comme les moindres reliques des saints sont recherchées par les dévots ; aussi cette sorte de vénération, est-elle souvent poussée trop loin ; car des griffonnemens qui ne désignent presque rien & des indications à peine reconnoissables de composition ou de parties de figure ne valent certainement pas plus l'affection de certains amateurs, & la vénération qu'ils exigent de ceux à qui ils les montrent, que certains fragmens apocryphes ne méritent les honneurs d'une chasse.

Les *croquis* qui approchent de ce qu'on nomme *étude*, *esquisse*, *pensée achevée*, méritent d'être conservés, parce qu'on y peut démêler sensiblement la marche de l'esprit des artistes & l'empreinte du talent naturel.

On ne trouve pas sans doute le même mérite dans les brouillons des Poètes, aussi est-il rare qu'ils obtiennent la vénération des littérateurs ; c'est que l'écriture étant familière à tout le monde, il se trouve trop de

facilité à tracer des idées informes d'un poëme , ou d'un ouvrage qu'on ne feroit jamais en état d'exécuter , au lieu que pour désigner les formes des objets , ou une composition quelconque , il faut nécessairement avoir pratiqué un art qui n'est exercé que par un petit nombre & n'est pas à la portée des autres. D'ailleurs un *croquis* de composition , par exemple , rend sensible aux regards , & presque au premier coup d'œil , l'idée de toute une composition , tandis que le brouillon qui contiendrait la première pensée d'un Poëme , est souvent difficile à déchiffrer & n'est jamais un garant aussi valable de l'exécution de l'ouvrage que celui du Peintre.

On appelle donc *brouillon* en littérature , à peu près ce qu'on nomme *croquis* en peinture.

L'esquisse , comme je le dirai , a un sens plus un peu plus étendu ; elle équivaudrait , pour suivre le rapprochement , à ce qu'on entend par un plan détaillé. Aussi le mot *esquisse* a-t-il lieu au figuré dans le langage de tous les Arts libéraux.

On dit *L'esquisse* d'une tragédie , d'un Poëme , d'un discours , d'un grand ouvrage , comme on dit , *L'esquisse* d'un tableau.

Pour revenir à ceux qui ordinairement font plus de *croquis* que d'*esquisses* , je parle des jeunes artistes , je hazarderai de leur dire : si rien n'est si attrayant & si commode pour vous , que de produire en un instant vos conceptions , peu méditées , par des *croquis* qui leur ressemblent , soyez assurés que rien n'est plus nuisible à vos talens naissans , que d'en faire une trop grande habitude.

Cette habitude flatte votre penchant & votre amour-propre ; mais elle met obstacle à un développement qui est nécessaire. Il n'est que trop ordinaire dans la jeunesse , de se croire Peintre & Poëte , pour avoir eu quelques idées vagues , & tracé quelques indications de ces idées , soit avec le crayon , soit avec la plume. Cette marque si incertaine du talent coûte peu ; mais il en coûte souvent beaucoup à ceux , qui ont un talent véritable pour mettre la dernière main , la dernière correction à leurs ouvrages , & la distance du premier de ces deux points à l'autre est grande.

Je ne prétends pas , par cette observation , priver entièrement le jeune artiste du plaisir d'essayer son génie ; mais si j'étois digne de vous guider dans vos études & de conduire votre talent , je ne vous permettrais de vous satisfaire par quelques *croquis* , que pour vous récompenser d'avoir *terminé* d'une manière satisfaisante , la copie de quelque beau dessin des grands Maîtres , parce que vous conserveriez , en vous livrant à votre imagination , l'idée de ce qu'il faut ajouter de

soins , pour tirer d'un *croquis* , un ouvrage *terminé*.

Le Génie est un feu , dont l'apparition la plus légère est toujours brillante. Si vous êtes doués de ce feu , & si vous lui avez préparé quelque aliment , il conservera sa chaleur & vos *croquis* enfin auront d'autant plus de mérite que vous ferez plus en état de les exécuter. Ceux de Rubens , de Tintoret , de Jordans de Naple , de la Fage même , qui s'en est permis jusqu'à l'abus , ont droit d'intéresser les amateurs qui ont des connoissances & les Artistes qui ont assez de talent pour les bien déchiffrer.

Mais gardez-vous de la manie de grossir les porte-feuilles de ces demi-connoisseurs , qui supposent du mérite à ramasser dans les ateliers une multitude de *croquis* qu'ils baptisent de noms imposans & qui ne valent pas mieux que les brouillons de nos jeunes Poètes.

Ne *croquez* pas sur-tout ce qui doit être exécuté avec soin , car si vous vous permettiez quelquefois de croire qu'une manière expéditive est suffisante pour montrer du génie , & que la facilité fait tout excuser , vous ne vous tromperiez pas moins que le jeune Auteur , qui se croiroit d'autant mieux Poëte , qu'il composeroit plus promptement ou qu'il écrirait plus rapidement des vers.

Si c'est par négligence que vous prenez l'habitude de *croquer* vos ouvrages , vous perdrez votre talent. Si c'est par le désir du gain , vous avilissez l'Art & vous finirez par vous avilir vous-mêmes. (*Article de M. WATELET*)

CROUTE (subst. fem.) On appelle de ce nom certains tableaux anciens , presque toujours noirs & écaillés , quelquefois estimés des curieux & méprisés des connoisseurs. Ce n'est pas qu'il n'y ait des *croutes* dont le fond soit véritablement estimable. Il y en a des plus grands maîtres ; mais le temps ou les brocanteurs les ont tellement altérées , qu'il n'y a qu'une ridicule prévention qui puisse les faire acheter. (*Article de l'ancienne Encyclopédie*)

Le mot *croute* est plus ordinairement employé pour exprimer tout mauvais ouvrage de dessin ou de peinture. On dit ce tableau , ce dessin est une *croute*. On appelle même *crouton* celui qui fait des *croutes*. Mais ces deux mots sont plutôt du jargon des ateliers , que de la langue des Arts. Les jeunes élèves prennent l'habitude d'en faire usage , & la conservent dans un âge avancé (L.)

CRUD , *crue* adjectif. Un ton *crud* est celui qui ne se marie pas , ne se perd pas avec le ton qui l'avoiisine. Une couleur *crue* est une couleur tranchante , discordante , trop

entière ; c'est le contraire d'une couleur rom-
pue. On dit qu'une lumière, qu'une ombre,
est *crue*, lorsque les grands clairs ne sont
pas séparés des grands bruns, par des pas-
sages. (L.)

CRUDITÉ (subst. fem.) l'effet de ce qui
est *crud*. Cette couleur, n'est pas assez rom-
pue, elle fait des *crudités*. Il y a des *crudités*
dans ce tableau. (L.)

CURIEUX (adjectif pris substantivement.)
Un *curieux* en peinture est un homme qui

amasse des dessins, des tableaux, des marbres,
des bronzes, des médailles, des vases &c.
Ce goût s'appelle *curiosité*. Tous ceux qui s'en
occupent ne sont pas connoisseurs ; & c'est
ce qui les rend souvent ridicules, comme le
seront toujours ceux qui parlent de ce qu'ils
n'entendent pas. Cependant la *curiosité*, cette
envie de posséder, qui n'a presque jamais de
bornes, dérange presque toujours la fortune ;
& c'est en cela qu'elle est dangereuse. (*Arti-
cle de l'ancienne Encyclopédie*)

On est connoisseur par étude, amateur par
goût, & curieux par vanité (L.)



DÉCENCE. Les idées que renferme le mot *décence*, sont moins sévères par rapport à la peinture que dans les mœurs, parce que la *décence* que je désignerai sous le nom de *pittoresque*, est obligée de se prêter à un grand nombre de circonstances particulières à l'art.

Mais ce qui doit mettre une mesure juste aux libertés que peut se donner l'artiste est sa propre intention, en sorte qu'on doit adresser aux peintres ce que les moralistes prescrivent à tous les hommes : ne vous permettez pas, soit dans vos ouvrages, soit dans vos actions & vos discours, des intentions que vous rougiriez d'avouer, & vous ferez certainement peu de mal.

Cependant, pour en revenir à l'art dont je dois parler & aux libertés que le peintre peut se permettre à l'égard de la *décence*, si l'artiste représente une fête Lacédémonienne, certainement il ne sera pas blâmable en y plaçant des danses de jeunes filles & de jeunes gens qui n'auront aucun vêtement; & s'il n'a eu aucune intention d'abuser de l'occasion que lui offre son sujet, les regards des spectateurs instruits (fussent-ils sévères, pourvu que leur sévérité soit raisonnée & ne soit pas ignorante) ne trouveront rien qui blesse la *décence pittoresque* dans l'image agréable qui les attachera.

Si l'artiste représente, à l'occasion des fêtes de Bacchus, les Faunes & les Dryades livrés à une espèce de délire, il lui faudra plus de circonspection, parce que la difficulté à surmonter est de mettre une sorte de mesure relative à la *décence* des mœurs actuelles, dans un sujet dont les mœurs anciennes autorisoient la liberté. Les anciens qui nous ont transmis & fait adopter ces idées par les formes aimables dont ils les ont revêtues, avoient sans doute d'autres mesures que les nôtres; ils régloient leurs jugemens sur des conventions établies, & l'on voit par ces exemples que les conventions religieuses & nationales ont été & peuvent être quelquefois moins sévères que les convenances générales. La *décence pittoresque* est plus sévère de nos jours qu'elle ne l'étoit à certains égards chez les Grecs & plus aussi qu'elle ne l'a été dans des tems où les dehors de la piété étoient plus répandus.

La difficulté la plus grande & la plus insurmontable pour les artistes est d'accommoder la *décence pittoresque* la plus indulgente avec la représentation de quelques sujets historiques, ou mythologiques, dont l'indécence, quoique prononcée d'une manière révoltante dans les ouvrages des poètes célèbres, a été admise dans les arts. Il est vrai que les poètes, en traitant ces sortes d'objets, cherchent quelquefois à les

faire excuser par les moralités qu'ils ont l'art de mêler à leurs peintures & par les désapprobations qu'ils y joignent; mais le peintre privé de ces ressources, trouve & laisse, en offrant les scènes indécentes dont je parle, la plupart des spectateurs plus disposés à les prendre pour des encouragemens aux foiblesses & aux dérèglemens que pour des exemples de ce qu'on doit éviter.

Il faut remarquer d'ailleurs, que les intentions & les actions sont plus sensibles dans les représentations de la peinture & du dessin, par l'avantage que la vue a sur l'ouïe, pour transmettre rapidement à l'ame les idées qui lui sont présentées sous des formes corporelles. Cette propriété que possède d'autant plus le peintre, qu'il est plus habile dans son Art, semble donc exiger plus de retenue de sa part que de celle du poète; mais il est juste d'observer aussi, que si les objets qui sont offerts aux regards, sont en effet plus frappans, d'une autre part, les détails graduels & successifs que les poètes savent employer dans leurs descriptions, les rendent par l'art & les attraits qu'ils y répandent, plus dangereux qu'une représentation bornée à un seul moment.

Ces réflexions qu'amène le sujet de cet article, pourroient conduire à des observations délicates & étendues, qui ne sont pas absolument essentielles au peintre. Ce qui me paroît plus généralement important, est de l'exhorter à réfléchir sur son intention, lorsqu'il traitera des sujets susceptibles d'indécence, & à se juger lui-même. On peut lui dire encore :

Plus vous serez *décent* dans vos mœurs & dans vos discours, plus vous trouverez aisément la décision de ces sortes de cas de conscience, qui regardent la moralité de votre art; & il y en a pour les peintres comme pour les Théologiens. Si vous avez, je le répète, l'ame pure & l'esprit aussi sage que le comporte l'état que vous avez embrassé, vos ouvrages seront dans un juste accord avec votre conduite, & aussi *décens* qu'il convient à des imitations qui embrassent presque tout ce qui appartient à l'humanité. Ne vous laissez donc pas séduire par l'appas & par la facilité qu'offre sur-tout à la jeunesse, la licence pittoresque; elle est pour les artistes ce que la Satyre est pour les poètes & la médisance pour la société; je veux dire que leur succès est moins dû au talent de ceux qui les employent, qu'au penchant & au goût de ceux qui y applaudissent.

Rien de plus facile en effet, que de réussir momentanément par ces moyens; mais vos

ouvrages dont la nature & la destination sont d'être durables, doivent avoir pour objet une approbation qui ne soit pas passagère.

Ce n'est pas au reste, une morale trop sévère que celle à laquelle je vous ramène. On peut plaire ; on peut être aimable dans ses ouvrages ; on peut mériter les louanges les plus flatteuses ; on peut être enfin vanté dans les arts & recherché dans la société, en se conformant à la *décence*. Il est deux Vénus dans les beaux-arts, une des deux est céleste. C'est celle-là qui a mérité à Raphaël, le nom de divin.

Il resteroit à l'occasion de la *décence pittoresque*, quelques observations, disons même, quelques conseils à donner à ceux qui influent sur les arts, sans les pratiquer. Pen vais-je hazarder quelques-uns.

Etes-vous distingués par des rangs, des titres, des fonctions si élevées, si imposantes, que vos volontés & vos desirs même, aient la force de déterminer les artistes à s'y conformer ? Soyez persuadé, que vous faites un abus bien plus répréhensible que vous ne le pensez de votre ascendant, si vous autorisez ou si vous commandez l'indécence ? car ; dans les ouvrages destinés à être conservés, & qui appellent & fixent les regards, tels que ceux du dessin, de la peinture, de la sculpture & de la gravure, non-seulement les licences ouvrent une route pernicieuse aux artistes, non-seulement, elles portent les arts hors du chemin véritable de la perfection, qui doit être fondée sur les convenances ; mais encore elles attaquent la moralité sociale dans ceux dont les yeux tomberont sur des ouvrages indécens qui n'auroient pas existé, si vous ne les aviez en quelque sorte, produits.

Eh ! que savez-vous, si vos enfans ne vous devront pas les premières semences de corruption, qui peuvent causer leur malheur ?

Ces principes pourront vous sembler sévères au premier moment ; mais je suis certain qu'ils seront approuvés du plus grand nombre & intérieurement par vous-mêmes. Quoique les infractions à la morale, dont il est ici question, ne soient pas regardées dans la société comme des crimes, ceux qui se les permettent n'ont à attendre d'indulgence publique de personne, & seroient condamnés à la pluralité des voix.

Quant à ceux dont l'ascendant est fondé sur la fortune, on pourroit leur dire à l'occasion de cet article. Est-ce par l'appas des avantages pécuniaires que vous avez forcé l'artiste à s'enfermer dans son cabinet le plus retiré pour satisfaire des intentions obscènes ? Vous abusez contre lui d'un moyen auquel il est souvent difficile qu'il résiste, & vous en abusez contre vous-mêmes ; car à ses yeux

& à ceux de vos confidens, de vos serviteurs, de vos parasites, vous vous déclarez privé de ces avantages qui n'ont pas besoin des ressources que vous cherchez. La honte vous arrêteroit, si vous étiez certains que vos intentions & les usages auxquels vous destinez ce que vous cachez dans des réduits secrets, seroient exposés au grand jour.

La richesse qui brave les convenances & les bienfaisances, (il n'est pas hors de propos de le dire aujourd'hui), manifeste les abus qui l'accompagnent. Que Midas, dont l'existence offre quelque chose d'imposant, porte quelques jugemens sur les arts ! il décelez son ignorance. Qu'il étale son faste en y employant les arts ! les moyens qu'il emploie, dénoncent le dérèglement de ses idées & de ses penchans. Enfin, dans le nombre & le choix de ses délassemens, on aperçoit toujours le vuide de son ame, (*Article de M. Wateler.*)

DECORATEUR. Le terme *décorateur*, lorsqu'on l'emploie au pluriel, sur-tout, & qu'on parle des peintres *décorateurs*, désigne principalement les artistes qui exécutent les *décorations de théâtre*.

Ce mot signifie aussi les artistes qui s'occupent de certains ornemens intérieurs de palais, de maisons & des appareils de fêtes publiques. Ces branches de l'art de la peinture, sont très-étendues, comme je le ferai observer aux mots *décorer* & *décoration*.

Elles embrassent plusieurs parties de la sculpture, & de l'architecture.

Les connoissances dont se contentent les *décorateurs* modernes, ne sont pas aussi étendues qu'elles pourroient l'être, & cependant leur influence sur les mœurs, qu'adopte si facilement notre nation, est plus grande qu'elle le devroit être pour le maintien du bon goût.

Les Italiens, sans doute, parce qu'ils ont eu de tout tems un goût national très-marqué pour les fêtes, les spectacles, les *décorations*, comptent un assez grand nombre d'artistes, qui se sont distingués en exerçant les trois arts principaux du dessin, c'est-à-dire, la peinture, l'architecture & la sculpture.

S'agissoit-il, dans les beaux siècles des arts, du couronnement, du mariage de quelque prince ; d'une pompe funèbre ; d'amuser le peuple & d'attirer, par des fêtes, la foule du peuple ? On s'adressoit aux plus habiles artistes, mais sur-tout aux peintres, & ceux-ci, loin de dédaigner l'emploi de *décorateurs*, s'honoroient du choix qu'on faisoit d'eux. Les uns avec les autres, se trouvoient assez instruits dans chacun des arts, qu'il étoit nécessaire d'employer, pour ne devoir qu'à eux seuls leurs succès, & de son côté, le

public chez cette nation favorisée de la nature, se montreroit le plus ordinairement bon juge de leurs talens.

Nous n'avons ni autant d'occasions, favorables d'employer l'art du *décorateur* ; ni autant de penchant pour ces objets, ni généralement autant de connoissances & de goût naturel pour en décider, que les Italiens. Et c'est par ces raisons que nos *décorateurs*, la plupart artistes d'un rang inférieur, ont un grand ascendant sur cette partie de l'art. Ils établissent souvent des modes que nous suivons, & ces modes qui régissent un certain tems, & se répandent sur le caractère des *décorateurs* en tout genre, font place à d'autres, lorsqu'elles ont enfin occasionné la satiété par le mauvais & excessif emploi qu'on en fait. Nos architectes ont cependant une grande influence & ils doivent l'avoir en effet sur les *décorateurs* puisqu'ils le sont par état. Aussi dans leur nombre, qui s'accroît avec excès, ceux qui sont eux-mêmes à la vogue, décident le caractère général de ce qu'on appelle *décoration*, & disputent le plus souvent avec avantage aux sculpteurs & aux peintres *décorateurs*, le droit de faire regner quelque nouveau goût, lorsque ce goût a éveillé l'attention du public & qu'il a eu quelque succès, soit parce qu'il a été employé à propos ou pour quelqu'un de ceux que l'on s'efforce le plus d'imiter. On ne voit plus que *décorations* du même genre, quels que soient les objets qu'on décore ; mais avec cette malheureuse destinée, que si le *simple* est le goût dominant, ce qu'on appelle en terme d'art le *pauvre*, se substitue bientôt à la belle simplicité ; & que si l'on se décide pour des ornemens plus recherchés & plus riches, ce goût ne tarde guère à se montrer généralement exagéré, surchargé, déformé, relativement aux convenances, soit des choses, soit des dimensions, soit des personnes qui en font usage.

On pourra observer que cette destinée est parmi nous commune à une infinité d'objets de plus grande importance ; mais pour être juste, il faut considérer aussi, que cette facilité ou plutôt cette flexibilité de caractère qui nous entraîne à des erreurs, tient à des qualités qui nous procurent des dédommagemens : & d'ailleurs, il en résulte au moins, qu'il seroit facile de diriger le goût national, vers ce qui est véritablement bon, si on en avoit le projet médité, & qu'on pensât d'après des connoissances profondes, que le bon goût des arts, dans une nation qui semble destinée à les exercer avec un succès prédominant, influe beaucoup plus qu'on ne le croit sur toutes les autres idées, même morales, dont elle est susceptible, ainsi que sur la richesse, & sur la gloire nationales.

Pour revenir plus immédiatement au sujet de cet article, les architectes sont donc généralement parmi nous, les arbitres de la *décoration* ; quoique l'art du *décorateur* exige, à beaucoup d'égards, plus de connoissances théoriques & pratiques de la peinture, que de l'architecture ; & quoiqu'il soit bien plus difficile de trouver parmi nos artistes des architectes, peintres & sculpteurs, que des peintres & des sculpteurs bien instruits de l'architecture.

Il doit naturellement résulter de ce que je viens d'exposer, qu'il n'y a pas aujourd'hui parmi nous assez d'union, entre trois arts, qui demandent pour leur plus grand intérêt & l'avantage national, d'être intimement liés. Ce sont trois freres, qui devroient se croire jumeaux, & parmi lesquels aucun ne devroit affecter de droit d'aînesse & encore moins la prétention à réduire les autres à une étroite légitime.

Au reste, ce que j'observe n'exclut pas les justes exceptions qui ont lieu pour des talens absolument distingués, quels qu'ils soient ; mais il est impossible de ne pas convenir que, si les jardins même (patrimoine naturel des peintres) leur ont été autrefois enlevé par des architectes, on peut craindre qu'ils ne traitent pas toujours en freres les peintres & les autres artistes. Il est bien vrai qu'ils ne peuvent s'en passer absolument ; mais il dépend d'eux de leur préparer des occasions & des emplois plus ou moins fréquens, & plus ou moins avantageux à leurs talens. On doit sur-tout les blâmer de ce qu'excluant les grands genres d'ouvrages de peinture, ils abandonnent au détriment de l'art, les embellissemens à de subalternes *décorateurs*, dont un nombre assez considérable pourroit être appelé *artisans de peinture, de sculpture & de décorations* ; ouvriers qui n'ont guère pour base de leur talent, que des routines d'ateliers, & une sorte de mécanisme.

Nos théâtres ont souvent donné des exemples de ce déplacement de talens ; cependant on se rappelle encore d'avoir vu des artistes acquérir une réputation justement célèbre, comme *décorateurs*.

Servandoni, de nos jours, illustra ce talent, dont la première base étoit en lui le génie ; ce guide l'avoit initié dans tous les arts qui devoient, pour ses succès, se prêter de mutuels secours : cependant, quoique ce soit principalement comme *décorateur* qu'il est parvenu à la célébrité, le porche seul de S. Sulpice & plusieurs tableaux l'ont fait connoître, autant comme *peintre-architecte*, que comme *architecte-décorateur*, employant des peintres & des machinistes.

Ce que je me suis permis de dire avec

impartialité dans ces observations, est à l'usage de tous ceux qui voudront avoir quelques notions de ces objets ; ce que je vais ajouter, est plus particulièrement propre à ceux qui sont destinés à pratiquer la peinture.

AUX JEUNES ÉLÈVES.

Vous qui, pour la plupart, montrez en entrant dans votre carrière, les desirs les plus vifs de vous y distinguer, que n'employez vous cette espèce de surabondance, d'émulation & de zèle qui vous dévore, à vous enrichir de la connoissance des arts, que j'appellerai *limitrophes* ; parce qu'ils se touchent & souvent se pénètrent ?

Un voyageur jeune, ardent, plein de vigueur & d'envie de s'instruire, ne parcourt guère son pays, sans faire des excursions dans les pays qui l'avvoisinent.

Dans vos tems de loisir, dans les heures moins essentielles ou moins favorables à vos principales études, que ne vous essayez-vous à faire des plans de constructions, & à élever sur ces plans des *décorations*, dans lesquelles vous trouverez l'emploi du génie pittoresque qui vous possède & vous tourmente ?

Quoique vous ne vous destiniez pas à la sculpture, modelez une tête de caractère, une figure, ou un groupe, quand ce ne seroit que pour connoître la différence qui existe entre la composition des objets qu'on doit voir de tous les côtés, & la représentation de ceux qui ne se montrent que d'un seul ; quand ce ne seroit que pour avoir une idée palpable, si j'ose m'exprimer ainsi, des *plans*, des *surfaces*, des *méplats*, des effets du *relief*.

Instruisez-vous encore, à titre de curiosité, des opérations mécaniques de ces arts. Si vous vous trouvez un jour à portée de vous procurer une retraite, soit à la ville, soit à la campagne, pourquoi n'auriez vous pas la juste prétention de la bâtir, sans avoir recours aux architectes ? de l'orner de stucs, comme vous l'ornerez de peintures ? Cette prétention est aussi louable dans un peintre, qu'elle est ridicule dans un homme étranger aux talens dont il ne connoît que les noms, & qui croit que d'un instant à l'autre, à l'aide de l'esprit, de quelque industrie & de quelque facilité d'intelligence, il sera dans les arts & dans les sciences tout ce qu'il voudra devenir.

Supposez quelquefois que vous pouvez vous trouver seul d'artiste dans un pays, dans une ville, où se rencontreroit l'occasion de célébrer une fête publique ou de faire un monument. N'auriez-vous pas quelque embarras & même quelque honte, lorsque les magistrats

s'adressant à vous, vous remettroient ce soin, persuadé qu'étant un artiste distingué, tout les arts du même genre vous doivent être connus ? Je vous apperçois acceptant l'emploi qu'on vous donne, je vois le regret que vous éprouvez d'avoir négligé des études qui vous auroient été faciles ; je démêle votre embarras intérieur, qui renaît à chaque instant, parce que vous connoissez à peine les justes proportions des ordres, que vous n'avez que des idées confuses de l'emploi qu'on en peut faire, & que vous ignorez presque entièrement les opérations & les pratiques nécessaires, soit pour établir des élévations, soit pour modeler & mouler à la hâte, des statues & des sculptures en cartonage, soit pour faire seulement dresser convenablement à vos idées, les charpentes & les assemblages sur lesquels vous projetiez d'établir des *décorations*.

Qu'arrivera-t-il ? A l'aide de ce que votre talent vous a donné quelques notions vagues, d'intelligence & d'adresse, vous vous efforcez d'inventer ou de deviner ce que vous vous repentez de ne pas savoir, & vous risquez par l'ignorance des conneissances théoriques & mêmes pratiques, que vous auriez pu facilement acquérir, de vous montrer fort inférieur à ce que vous êtes.

Je ne prétends pas cependant vous inspirer la prétention d'être Michel-Ange, Raphael & Palladio, quoique chacun des deux premiers de ces artistes ayant eu des droits reconnus à la réputation dans les trois arts ; mais je vous exhorte à étendre vos connoissances dans les talens divers qui tiennent à celui que vous cultivez, plutôt pour en tirer des avantages pour votre art lui-même, que pour en prendre occasion de vous livrer à une vanité toujours blâmable.

Composez dans des momens perdus, par amusement, par désir, par la curiosité de sonder votre génie, des projets de monumens, des *décorations* de fêtes & de théâtre : modelez quelques groupes que vous aurez composés pour les peindre ; moulez, réparez, fondez pour bien connoître, & pour ne pas perdre de vue comment se font toutes ces opérations.

Vous ne concevrez qu'en l'éprouvant, combien ces exercices de surérogation ajouteront à votre facilité, étendront même votre génie.

Vous sentirez l'avantage de pouvoir composer vos fonds, en les enrichissant de fabriques nobles & de monumens majestueux ; vous vous applaudirez de savoir décorer vous-même les intérieurs des temples, des palais où vous placerez les scènes de vos tableaux, sans appeler à votre secours quelque jeune architecte, qui, tout en traçant les lignes sur votre toile, prendra, parce que vous avez

recours à lui, une opinion trop peu avantageuse de votre talent, & une idée trop favorable du sien. Ne vous exposez pas à la nécessité de vous humilier devant un artiste qui peut-être vous est inférieur.

Sachez enfin vous essayer & vous exercer dans différens arts, pour votre plaisir, & cultivez celui auquel vous vous êtes consacré pour votre gloire.

OBSERVATIONS

à l'usage de ceux qui ne pratiquent point les arts, mais qui influent sur leurs travaux.

Ordonnez-vous, décidez-vous des travaux de l'espèce dont il est question, soit pour des ouvrages publics, soit pour des embellissemens particuliers ? Vous pensez peut-être que, si les grands genres peuvent ne pas être absolument soumis aux décisions de ceux qui ne connoissent pas à fond, ou qui ne pratiquent pas les arts ; au moins des ornemens, des accessoires, des travaux de *décorateur* enfin, ne sont point au-dessus de vos connoissances ; vous pensez peut-être même encore que la décision vous en appartient, parce que les gens du monde, les gens de la Cour, sur-tout, ont généralement un goût qu'on nomme *naturel*, un tact & un discernement qui n'a besoin, selon l'opinion la plus répandue parmi eux, ni d'étude, ni de méditation. J'avoue que ce don peut exister dans quelques individus privilégiés des classes à qui je m'adresse ; mais ceux-là même avouent à leur tour que si le sort de ce qu'on nomme dans tous les arts, *ouvrages d'agrément*, étoit absolument abandonné à la discrétion de ce tact & de ce discernement innés, ils tomberoient en peu de tems dans les caractères les plus ridicules & les plus arbitraires. On pourroit même penser, à titre de simple conjecture, que, par une singularité remarquable, ils tomberoient dans des caractères d'autant moins élevés, que ceux qui en décideroient absolument le feroient davantage. D'ailleurs, on auroit tort de regarder les accessoires de pur ornement, comme des objets de peu d'importance. Ils sont peu importans sans doute relativement aux objets qui occupent le premier rang dans l'art : mais tout se tient dans les arts, comme dans les constitutions & dans les mœurs. Il y a une chaîne de principes dont les premiers anneaux sont la raison & les convenances.

Que l'un de vous me fasse comprendre d'une manière claire & satisfaisante pourquoi certain *rinceau*, certain *frise*, certain ornement sont de meilleur goût que d'autres ; qu'il énonce des règles d'après lesquelles je puisse diriger mon jugement dans des circonstances différentes, que je puisse appliquer à d'autres objets, je

reconnoîtrai avec empressement l'existence de ce discernement qui devine juste, sans avoir rien appris, rien médité, & je n'en ferai que plus étonné de rencontrer ces phénomènes.

Si cette rencontre est rare, consultez donc les artistes dans les objets même que vous regardez le plus ordinairement comme de peu d'importance ; j'ajouterai même que, parmi les gens de l'art, il faut savoir choisir les conseillers & les juges : car il en est qui pratiquent sans trop approfondir ; il en est en qui la routine tient lieu de votre tact, & l'une n'est guères plus sûre que l'autre ; il en est encore plus souvent qui vous flattent & vous trompent. (*Article de M. WATELET*).

DÉCORATION, (subst. fém.). *Décoration* au singulier, signifie dans la langue générale tout ce qui a rapport aux ornemens de quelque nature qu'ils soient.

Décorations au pluriel signifie les peintures disposées sur les théâtres pour désigner le lieu de la scène. Je reviens à la première de ces deux significations.

L'art de la *décoration* est partagé en une infinité de branches libérales & mécaniques. Tous les objets qui tiennent leur contexte ou leur forme de l'industrie humaine, non-seulement sont susceptibles de quelque *décoration* ou ornement, car dans ce sens étendu, ces deux termes ont la même signification, mais même il n'en est peut-être aucun qui n'en reçoive.

Les peuples les plus simples dans leurs mœurs, les plus restreints dans leurs besoins ne tardent guères, s'ils jouissent quelque tems d'une situation calme & heureuse, à décorer les cabanes de leurs chefs, les vêtemens ou certaines parties apparentes de leurs femmes, les armes qu'ils chérissent, parce qu'elles sont nécessaires à leur subsistance ou à leur sûreté, les divinités qu'ils se sont faites, & tout ce qui a rapport à leur culte ; enfin, leurs meubles & leurs ustensiles, dont par l'ascendant de la personnalité, ils tirent une vanité qui est le principe du luxe.

La *décoration* a donc plusieurs causes.

Il est indispensable aux hommes d'avoir des chefs de quelque nature qu'ils soient, & la distinction morale qu'ils leur accordent, amène des distinctions physiques propres à les faire reconnoître & à désigner la convention établie à leur égard. Cette distinction ne fût-elle que dans la couleur du vêtement, dans sa dimension plus grande, dans les formes de leur habitation, dans quelque chose dont ils font usage exclusivement aux autres, est une *décoration* ; & chez les peuples encore simples, on la doit regarder comme équivalente aux *décorations* les plus précieuses & les plus recherchées qui

chez les peuples plus avancés dans le luxe, distinguent les rangs & les grades & la faveur.

On peut encore reconnoître deux causes qui produisent ce qu'on nomme *décoration*.

Premièrement tout espace, toute superficie, tout objet absolument uniforme, déplaît à l'homme, parce que l'uniformité laisse son ame dans une sorte d'inertie qu'il a peine à supporter. C'est pour en sortir qu'il modifie ce qui la cause, & c'est delà que lui vient l'idée de décorer les parois trop monotones de son habitation, de chamarrer son vêtement, de tracer des figures sur ses ustensiles, de planter des fleurs en compartimens dans le terrain nud qui s'offre sous ses yeux.

En second lieu, laissant à part l'éloignement que l'homme éprouve pour l'uniformité, il est encore excité à la variété, & par conséquent à la *décoration* par l'exemple que lui offre la nature & par son propre penchant à imiter; aussi le sauvage adapte-t-il à quelque partie de son vêtement la variété de couleurs que la nature a distribuée elle-même sur le plumage des oiseaux, les formes & les nuances que lui présentent les poissons, la peau des reptiles, la surface des coquillages. Ainsi, l'homme voit & ne manque guère d'imiter les feuillages, les fleurs, les rugosités quelquefois symétriques des écorces des différens fruits, celle des arbres, l'assortiment des couleurs de l'arc-en-ciel, & les sinuosités des branches & des tiges que présentent les arbrisseaux & les plantes.

Les hommes, je l'ai déjà dit, sont excités à imiter par une sorte de puissance physique, par une sorte de provocation qui agit, à cet égard, comme l'instinct, & qu'on peut comparer aux effets que l'attraction produit à l'égard des corps inanimés.

L'homme voit agir : il est porté si machinalement à agir, qu'il agit aussi, à moins qu'il n'ait une raison forte de rester dans l'inaction. Il voit s'opérer une diversité infinie de formes dans les objets créés sans son secours ; il veut en créant aussi diversifier les formes des objets qu'il produit : il aperçoit une variété inépuisable de combinaisons dans l'emploi que la nature fait des couleurs ; il imite cette variété dans ses ouvrages, & il se modèle encore, même lorsqu'il est devenu le plus industrieux, le plus civilisé, le plus éclairé, sur les oiseaux, les serpens, les agathes, les coquillages, les fruits, les fleurs, qui restent toujours pour lui des modèles inépuisables de combinaisons diverses, & qui se font reconnoître, quoiqu'il les déguise, dans ses étoffes, ses meubles, ses ustensiles, enfin dans la plupart des *décorations* qu'il croit inventer.

Il est encore certains sentimens, certaines idées qui portent les hommes en général à employer la *décoration*. Je mets de ce nombre

Beaux-Arts. Tome I.

l'amour & la religion, & tous les cultes en général.

En effet les sentimens qui les produisent excitent les hommes à en distinguer & à en *décorer* les objets par des ornemens ou par des hommages. Les ornemens appartiennent à l'art de la *décoration*. Les hommes civilisés, ainsi que ceux que l'on nomme sauvages, ornent ou *décorent* donc leurs dieux, leurs temples, leurs cabanes, & les réduits destinés à leurs plaisirs ; ils *décorent* même, si l'on peut s'exprimer ainsi, leurs hommages, par la pompe, la symétrie, le luxe des talens, & par les recherches de toute espèce d'industrie.

Je ne m'étendrai pas davantage sur les développemens de ces idées. Je passe à ce qui est plus particulièrement désigné par le mot *décorations* au pluriel.

Ce terme signifie ce qui, sur nos théâtres, désigne le lieu de la scène dans les représentations dramatiques. On dit dans cette acception : les *décorations* de ce théâtre, de cet opéra *sont fort belles, sont médiocres, manquent de vérité, n'ont point d'effet*.

Cet objet de la peinture forme, pour ainsi dire, un art particulier, assez étendu, qui a des règles & des pratiques, des loix scientifiques, telles que celles de la perspective ; & des routines d'artisans, telles que l'habitude des opérations, l'intelligence d'apprécier les tons & les effets des couleurs employées au jour pour être vues aux lumières, &c. Comme on employe dans les *décorations* beaucoup plus l'illusion de la peinture que l'effet réel du relief, l'art de composer & d'exécuter des *décorations* est fondé sur la perspective, comme l'art de présenter des figures vivantes, l'est sur la connoissance de l'anatomie.

Un peintre ne peut être bon dessinateur, s'il ne connoît la forme, la place & le jeu des os ou des muscles qui constituent la charpente du corps & ses mouvemens. De même un peintre de *décorations* ne peut réussir à produire des illusions théâtrales, sans être fort versé dans les règles de la perspective linéale & aérienne. Il y a une différence remarquable dans les sciences que je viens de nommer, dont l'une est l'appui indispensable du peintre de figures, & l'autre, le guide aussi nécessaire du peintre de *décorations* ; c'est que les objets de l'anatomie ont une existence physique, & que ceux de la perspective sont les erreurs que produisent sur la vue les apparences des corps, en raison du point d'où on les voit, de leur dimension & de leur distance, & que cependant l'une & l'autre ont des règles positives.

Le peintre de *décorations* trace, par des opérations géométriques & certaines, des lignes inclinées, que, du point d'où elles doivent être aperçues, l'œil du spectateur prendra pour des lignes

horizontales : il employe des diminutions graduées de plans qui donneront l'idée d'une étendue, d'une distance qui n'existent pas. Enfin, dans quelques toises auxquelles il est borné, il fait parcourir au regard trompé & à l'imagination dont il s'empare & qu'il conduit à son gré, des espaces quelquefois indéfinis.

La science de la perspective linéale est donc la base absolue de l'art des *décorations*, surtout lorsqu'elles présentent des lieux renfermés & embellis par l'architecture.

La science de la perspective aérienne qui, sans offrir des règles pratiques absolument aussi positives, s'appuie cependant sur des principes exacts, est également nécessaire aux peintres de *décorations*, dans quelque espèce de représentations que ce soit, parce que les espaces, réellement assignés à la scène, sont toujours moins grands que ceux que le *peintre-décorateur* fait imaginer.

Voilà les bases de l'art des *décorations*.

Les moyens que le peintre employe sont les couleurs en détrempe & la lumière ou plutôt les lumières dont il dispose. Il choisit la manière de peindre dont je viens de parler, parce que l'usage en est prompt & qu'elle n'offre point de luisant.

Il convient ici (quoique je ne puisse entrer dans tous les détails de cet art qui demanderait un traité fort ample) de distinguer deux sortes de lumières qui sont également nécessaires aux *décorations*, pour qu'elles produisent l'illusion à laquelle on les destine.

L'une de ces lumières est celle que le peintre suppose éclairer les objets qu'il représente. La scène entière est un tableau ; la lumière feinte dont je parle prescrit donc les mêmes règles de clair-obscur que doit suivre le peintre dans quelque ouvrage de son art que ce soit.

L'autre espèce de lumière est celle dont il éclairer réellement ses *décorations*, & les *artistes-décorateurs* ont à cet égard un avantage réel & fort grand sur les artistes qui peignent des tableaux, puisqu'ils peuvent, en multipliant, & en combinant à leur gré le nombre & la force des lumières cachées dont ils éclairent leur ouvrage, donner plus d'éclat aux parties de leur composition qu'ils ont destinées à être claires. Ils disposent, pour ainsi dire, d'unastre ou d'une infinité d'astres lumineux, par le moyen desquels ils imitent la véritable lumière, celle du jour, autant qu'il est possible à l'artifice d'imiter la vérité. Cette ressource ou cette disposition des lumières, qui donnent aux *décorations* leur effet, qui l'augmentent, qui retouchent & perfectionnent pour ainsi dire les tableaux de la scène, est un art qui devrait être à la disposition entière du peintre ; mais il devient dans l'usage des théâtres un point de division entre l'artiste, les acteurs & le public.

Je vais me permettre quelques détails sur cet objet & sur un autre encore, & je pense que ces deux points donneront une idée assez juste des difficultés principales qui s'opposent à la perfection dont seroient susceptibles les *décorations* théâtrales.

Quant à la perfection, elle dépend des principes généraux de la peinture, de l'étude des règles, de l'intelligence, & enfin du génie, comme la perfection de tous nos arts libéraux.

J'ai dit que la disposition des lumières avec lesquelles on éclaire les *décorations*, étoit un objet de division entre le peintre, les acteurs & le public.

En voici les raisons :

Le peintre a droit de n'avoir égard qu'au plus grand effet de l'illusion qu'il a dessein de produire par la peinture. Pour y parvenir, s'il veut user avec le plus grand avantage du secours des lumières cachées, ce sera presque toujours sur les fonds qu'il en répandra l'éclat pour rendre les lointains plus vagues, pour donner une idée plus vaste de l'étendue qu'il présente, ou bien pour rappeler celle de l'air ou des eaux. Il réussira sans doute s'il est habile, & s'il est le maître ; mais à l'instant qu'il entreprendra d'user de ces ressources, les acteurs commenceront à se plaindre que cette perfection du tableau de la scène, portée principalement dans les fonds, altère l'effet que la lumière, si elle étoit prodiguée à leur avantage, lorsqu'ils occupent l'avant-scène, produiroit soit pour fixer sur eux les regards & l'attention des spectateurs, soit pour faire discerner l'expression dont ils nuancent leur action, soit pour faire valoir dans nos héroïnes dramatiques les grâces qui rendent leur jeu plus intéressant.

D'après cet exposé assez sensible, il est aisé de concevoir que ces intérêts absolument contradictoires doivent s'opposer au succès auxquels pourroit atteindre l'artiste. Venons à l'autre difficulté relative aux spectateurs : si ceux qui remplissent nos spectacles y venoient uniquement dans le but de s'occuper des arts qu'on y exerce, en concourant eux-mêmes à leur plus grande perfection, ils abjureroient toute personnalité trop contraire à ce motif ; mais c'est une abnégation qu'on ne peut espérer & qu'on n'a pas droit d'exiger de ceux qui par un tribut pécuniaire s'en croient affranchis. Les spectateurs, en payant leurs plaisirs, donnent la plus grande extension au droit d'en décider les modifications ; car l'argent est un signe de propriété vague, auquel on attribue, lorsqu'on s'en défait, le droit le plus étendu qu'il est possible sur la propriété qu'on acquiert.

Les spectateurs des deux sexes pensent donc que c'est les frustrer d'une partie de leur droit que de ne pas servir leur curiosité respective.

Ils veulent voir la scène, voir les acteurs ; mais ils veulent sur-tout se voir les uns les autres, & se détailler mutuellement, si l'on peut parler ainsi. L'intérêt qu'on a de contenter les spectateurs les rend les plus forts ; & les acteurs sont à leur tour plus forts que les artistes.

Qu'arrivera-t-il ? que les tableaux, ou les *décorations* de la scène, seront sacrifiés aux comédiens, comme les comédiens & les artistes le seront au public.

On éclaire donc premièrement beaucoup plus qu'il ne le faudroit le devant de la scène, d'où il résulte que les *décorations* ont peu d'effet, ou présentent des effets forcés, contraires aux vrais principes de la peinture.

Secondement on est contraint d'éclairer la salle de manière à servir la curiosité des spectateurs & les grâces des spectatrices ; ce qui ne se peut faire qu'aux dépens du tableau que présente la scène, & par conséquent de la perfection réelle de la représentation.

Je n'entrerais pas dans la difficulté, peut-être insurmontable, d'allier ces intérêts. J'en ferai connoître une autre plus insurmontable encore & qui vient de la liaison des deux arts qu'on est obligé d'unir au théâtre.

C'est par l'illusion de la perspective, c'est par le prestige de la dégradation des couleurs & de l'effet des lumières, qu'on multiplie les plans de la scène, & qu'on en approfondit l'espace ; mais il est hors du pouvoir de l'artiste de soumettre aux mêmes illusions les mesures, les dimensions des personnages vivans, qui, dans une scène, parcourent le théâtre depuis son premier plan réel jusqu'à son dernier, & vont ainsi détruisant sans cesse le prestige des distances feintes qu'a créé le peintre.

Il n'est que trop vrai qu'une très-grande partie de nos idées ont pour base secrète, & comme instinctuelle, nos dimensions physiques. Tout est en nous presque continuellement relatif, de plus près ou de plus loin, à la dimension de notre grandeur, & à celle de nos forces. Sans entrer dans les développemens infiniment étendus de ce principe, l'application en est indubitable dans les parties des arts dont il est ici question.

L'acteur sur le devant de la scène, établit les idées que le spectateur se forme d'après les apparences illusoires de la scène, & comme le peintre a pris les dimensions de l'acteur placé sur ce premier plan pour base des objets qu'il a représentés sur le devant de la scène, tout est d'accord, tant que l'acteur ne s'éloigne que peu des bords de l'avant-scène.

Mais s'enfoncé-t-il dans le théâtre ? cet acteur dont les dimensions sont peu changées aux regards du spectateur, & qui ne peut éprouver les diminutions que la couleur & les lumières

font éprouver aux objets fixes des *décorations*, contrarie & détruit une partie de l'illusion. Il est à l'égard de la perspective artificielle du peintre, dans une discordance, & une contradiction presque continuelles, de sorte que souvent, lorsque l'artiste sacrifie cet objet au désir de prolonger son théâtre, par l'illusion de son art, l'acteur qui se trouve sur les derniers plans est plus grand que les rochers, les portes, les arbres même qui y sont représentés.

Plus l'acteur ou les acteurs occupent le fond du théâtre, plus ce défaut irremédiable est donc frappant, & cet obstacle à la parfaite illusion est, comme on voit, insurmontable ; mais l'artiste peut le sauver en ne donnant pas trop d'étendue à la scène qu'il suppose ; car il ne faut pas que les arts, lorsqu'ils s'associent, conservent trop de personnalité. Les auteurs, de leur côté, doivent éviter de faire agir & parler leurs personnages trop loin & trop long-tems sur les plans reculés, & les acteurs enfin doivent se rapprocher le plus qu'il est possible de l'œil des spectateurs.

Il resteroit encore bien des observations à faire sur l'art des *décorations*. Les difficultés se multiplient toujours, pour chacun des arts, à mesure qu'on les marie les uns avec les autres, comme les difficultés de vivre en parfaite harmonie s'accroissent parmi les hommes, à mesure qu'ils se lient par des nœuds plus intimes.

Il seroit à souhaiter que lorsque la poésie veut contracter alliance avec la peinture, le poète fût peintre, & le peintre poète ; du moins me paroîtroit-il nécessaire que chacun de ces artistes eût des connoissances réelles de l'art dont il s'associe les secours.

Malheureusement rien n'est si rare : le poète souvent demande au peintre ce qu'il ne peut exécuter, comme le peintre fait mauvais gré au poète des gênes qu'il lui occasionne. L'esprit seul ne suffit pas pour mettre la paix dans ces ménages ; au contraire, il y produit souvent plus de désunion, parce que l'esprit qui a le don merveilleux de soutenir les plus fausses prétentions, & de plaider les plus mauvaises causes, croit étendre par-là son empire. Il faut, pour entretenir la paix entre les époux, des abnégations fréquentes de leurs volontés ; les peintres, les poètes & les musiciens se prêtent à ces abnégations avec autant de peine au moins que les époux.

Je ne prolongerai ni ces applications ni les explications que j'ai tâché d'offrir sur l'art des *décorations* théâtrales. Quant aux conseils à donner à ceux qui veulent se livrer à ce genre, je les bornerai aussi à cette observation capitale : en vous chargeant d'exécuter des *décorations*, il s'agit peut-être moins de peindre que de penser ; car c'est le génie qui est principalement nécessaire, pour que vous vous y montriez

artiste distingué, & si vous en êtes doué, vous trouverez les mains & les secours dont vous aurez besoin, dans un nombre de talens mécaniques, propres à vous aider dans cette partie de la peinture. Il est d'autant plus indifférent que vous ayez opéré vous-même ; ou fait opérer sous vos yeux & par vos ordres que les travaux de ce genre s'exécutent sur des dimensions si vastes, que vous ne pouvez suffire seul à les remplir. Servandoni faisoit produire des chefs - d'œuvre d'illusion à des hommes qui ne s'en doutoient pas ; la plupart n'avoient aucune idée, en peignant un chassis sous ses ordres & sous ses yeux, de l'effet général de la machine dont ce chassis faisoit partie. Tel est l'ascendant du génie. (*Article de M. WATELET*).

On peut ajouter à cet article que le peintre de *décorations* théâtrales est obligé de réunir plusieurs genres de talens. On a dit qu'il devoit bien connoître la perspective linéale & aérienne, puisque c'est sur-tout par la perspective qu'il peut faire illusion. Souvent obligé de décorer les places & les édifices de statues, il doit bien dessiner la figure ; car il seroit contraire à toutes les convenances d'orner un palais ou une ville de l'ancienne Grèce de statues estropiées. Il faudroit même qu'il sût imiter le goût de l'antique, pour ne pas placer à Athènes des statues mignardes & maniérées. Il doit peindre avec un talent égal l'architecture & le paysage, puisque ce sont des paysages & des bâtimens qui forment les décorations. Une couleur brillante, une bonne entente de clair-obscur, l'art de ménager de belles masses d'ombres & de lumières sont chez lui des qualités nécessaires, puisque son devoir est moins de parler à l'âme que de plaire aux yeux. Sa gloire est de courte durée ainsi que ses œuvres : il faut donc qu'il ait les qualités qui décident promptement les suffrages, plutôt que celles qui ne gagnent l'estime qu'après avoir été murement appréciées par la réflexion. (L.)

DÉCORER. Ce terme embrasse de la manière la plus étendue, dans sa signification, tout ce qui appartient aux ornemens, aux embellissemens de toute espèce, qui peuvent se trouver dans les ouvrages des arts relatifs au dessin, tels que la peinture, la sculpture, l'architecture, &c.

On dit *décorer* une ville, un temple, un palais, un appartement, un vase, un livre, un meuble ; on dit même au figure *décorer* un homme. Je ne donnerai ici qu'une explication générale, & je me contenterai d'indiquer quelques principes applicables à un grand nombre d'objets.

Pour bien *décorer*, il faut avoir spécialement égard aux convenances qui embrassent, non-

seulement les relations les plus naturelles des choses entre-elles, mais leurs rapports particuliers : il est nécessaire d'avoir encore égard, mais d'une manière subordonnée, aux conventions établies, qui embrassent à leur tour ce qu'on appelle les mœurs & les usages.

Plus la manière dont on *décore* s'accordera avec les convenances & les conventions, plus les choses seront ornées, *décorées* enfin conformément à la raison & au bon goût.

De ces principes, résulte le soin de se rapprocher toujours de la simplicité, & d'éviter la complication ou la recherche, c'est-à-dire, la *manière* ; la simplicité est plus convenable en tout à la raison, parce qu'elle écarte ce qui est superflu, ainsi que ce qui pourroit nuire ou embarrasser dans l'usage qu'on doit faire des choses.

Ces principes n'excluent pas l'élégance ; car l'élégance elle-même exige qu'on n'ajoute pas aux objets qu'on *décore* ce qui leur seroit inutile, & les chargerait mal - à - propos. Ces mêmes principes n'ont rien que de favorable aux Graces qu'on représente demi-nues, & qui, relativement aux objets inanimés, consistent dans un choix de ce qui est plus fin & plus délicat dans les formes & dans le trait.

Enfin la simplicité n'exclut pas la variété, car la nature est à la fois simple & variée. Pour indiquer que les conséquences de ces principes s'étendent à peu-près à tout ce qui est susceptible d'être *décoré*, je dirai à l'occasion du premier objet de l'énumération que j'ai faite en commençant cet article, que plus la *décoration* d'une ville concourt à la commodité de ses habitans, plus elle approche de la perfection qu'elle peut avoir ; que plus les titres & les marques de distinction, dont on *décore* un homme, sont accordés sans prodigalité avec une juste convenance au mérite simple, & sans ostentation, plus cet homme est véritablement bien *décoré*. (*Article de M. WATELET*).

DÉCOUPÉ. Un objet *découpé*, une figure *découpée*, un groupe *découpé* sont des manières de parler qui désignent dans un ouvrage de peinture une sécheresse de contours, ou bien une crudité de ton, par l'effet desquelles un objet, une figure, un groupe se détachent du fond du tableau plus qu'ils ne paroîtroient s'en détacher dans la nature.

Pour bien comprendre ce qui occasionne principalement ce défaut, il est nécessaire de se rappeler ou d'observer que, dans la nature éclairée, les objets se détachent bien à la vérité les uns des autres, ou les uns sur les autres, par les variétés de couleur, par les oppositions de ton, & par celle des lumières & des ombres ; mais que ces manières de se détacher sont toujours adoucies & rendues harmonieuses,

soit par l'effet général de l'air qui se trouve entre les objets & l'œil du spectateur, soit par la portion d'air qui circule près des contours, soit enfin par les reflets & les rejaillissens de tons & de lumières, au moyen desquels chaque objet participe, sur-tout à ses extrémités, des jours & des couleurs qui l'avoisinent.

En général, on peut dire que rien n'est tranchant dans les apparences colorées que la nature présente à nos regards : les couleurs, les nuances, les teintes se joignent & s'unifient d'une manière douce qui ne blesse point l'organe de la vue.

Quant aux objets imités par l'artiste, ils peuvent, comme je l'ai dit, paroître *découpés* & tranchans, ou par la sécheresse de trait, ou par le contact peu ménagé de couleurs discordantes, & quelquefois difficiles à accorder, ou par des ombres trop prononcées, ou quelquefois encore par les changemens qui arrivent aux couleurs, changemens occasionnés par leur nature physique & l'effet du tems.

Ce dernier accident peut être regardé à certains égards comme indépendant de l'artiste ; mais il provient souvent aussi du peu de soin qu'il met à bien choisir & à bien employer ses couleurs. Je vais reprendre avec plus de détail ces causes qui font paroître plus ordinairement dans un tableau certains objets *découpés*.

La sécheresse du trait (la plus générale de de ces causes) provient ou d'une mauvaise habitude de dessiner & de peindre, ou quelquefois aussi du désir qu'a l'artiste de faire paroître la connoissance qu'il a des formes & des contours. S'il s'attache trop à se montrer dessinateur exact, il ne se montre plus ni assez peintre, ni assez juste observateur des effets du clair-obscur & de l'harmonie.

En effet, s'il se conduisoit d'après l'observation, il auroit remarqué que les traits qui désignent le contour des formes du modèle qu'il imite, sur quelque fond qu'il l'air placé, se prononcent, s'adoucisent, se font voir ou disparaissent, relativement à certains accidens & à certaines circonstances. J'appelle accidens les différentes courbures du contour qui le font participer plus ou moins de la lumière & de l'ombre : j'appelle circonstances les diverses oppositions où se trouve ce contour avec les nuances du fond. Ces diverses oppositions viennent ou des couleurs & des tons variés de ce fond, ou des objets qui s'y rencontrent. Cette observation est infiniment essentielle aux jeunes artistes qui commencent à dessiner, & sur-tout à peindre. C'est d'après elle qu'on peut & qu'on doit, en les instruisant, leur démontrer les principes de ce qu'on appelle *légèreté du trait, justesse de touche, contours ressentis ou adoucis* ; enfin la science qui fait imiter

en dessinant & en peignant, les contours & les formes des objets visibles, tels qu'ils se montrent dans la nature.

Si les objets d'un tableau paroissent *découpés* par l'effet du rapprochement & du contact de certaines couleurs qui sont trop tranchantes, c'est un défaut que le peintre peut éviter, & qui tient aux connoissances plus ou moins réfléchies de l'harmonie colorée. On peut penser, & l'on dit quelquefois qu'il existe de l'imitation entre certaines couleurs, comme on admet de l'antipathie entre certains objets ; quant aux couleurs, la nature fait les rendre amies, & elle les réconcilie à nos yeux par l'effet du clair-obscur, des reflets & de l'interposition de l'air.

L'imitation de ces moyens fait partie de la science du peintre, & son art lui permet encore de hasarder quelquefois certaines ruptures de couleurs qui ôtent de celles qui sont trop discordantes une crudité plus sensible dans le tableau que dans la nature, parce que le tableau ne peut jamais être aussi nuancé qu'elle.

La troisième cause qui fait paroître les objets d'un tableau *découpés* est l'obscurité trop forte & trop égale des ombres. La nature des couleurs qu'on emploie pour imiter l'ombre, contribue le plus souvent à ce défaut. Les bruns & les noirs dont se sert le peintre *poussent* (pour me servir du langage de l'art) c'est-à-dire, deviennent de plus en plus *opaques* & *foncés*. Si, pour former ses ombres, l'artiste emploie certaines couleurs plus sujettes à ce changement, le défaut s'accroît avec le tems, & les objets peints avec les couleurs claires qui se chargent moins, ou qui quelquefois s'affoiblissent, deviennent plus *découpés* qu'ils ne l'auroient été sans cette négligence : plus les couleurs que le peintre emploie seront à cet égard de mauvaise qualité, plus il doit craindre les mauvais effets qui peuvent en résulter. La chimie pourroit & devoit s'occuper du perfectionnement des couleurs nécessaires à la peinture ; mais au défaut de ce secours, le peintre doit choisir au moins dans les couleurs connues celles qui sont plus solides, c'est-à-dire, moins sujettes à changer : il doit même estimer le degré des changemens inévitables, & sur-tout ne pas charger ses ombres qui acquerront avec le tems assez d'obscurité ; il doit enfin se rendre propres les soins, & l'art de ceux d'entre les artistes dont les ouvrages ont gardé le plus long-tems leur accord.

Songez d'après ces notions, vous qui commencez à pratiquer l'art, que plus vous voudrez affecter d'être dessinateurs corrects, en prononçant votre trait, & en *découpant*, pour ainsi dire, par-là vos figures, moins vous vous montrerez peintres. On prise cette prétention dans un dessin, & cependant il y en a qui,

bien que faits par de très-habiles artistes, méritent d'être critiqués à cet égard : leur exemple est souvent dangereux.

Le peintre doit toujours avoir dans l'esprit, même en dessinant, de donner l'idée de l'air & du mouvement; s'il est occupé sans cesse de ces deux points importants, les figures qu'il peindra ne ressembleront pas à des statues, & ces objets ne seront pas *découpés* & tranchans.

Tout peintre qui, par une autre erreur, se fie à l'obscurité des fonds & au tranchant des lumières & des ombres, pour faire *sortir* ou pour dégager ses figures, oublie qu'il peint, & pense sans doute qu'il ne fait que dessiner avec des couleurs. (*Article de M. WATELET.*)

DÉFAUT. (subst. masc.) Cet article n'est pas consacré à l'énumération de tous les défauts qui peuvent souiller les ouvrages de l'art : il seroit trop long, & il fera court.

Si le jeune artiste se pique d'excuser les défauts qu'on reprendra dans ses ouvrages, il lui sera facile de trouver des autorités. Il n'y a eu aucun maître, quelque grand qu'il ait été, il n'y a même eu aucun ouvrage de l'art, en particulier, qui n'ait eu des défauts; & il n'y a aucun défaut qui ne se puisse trouver dans quelque ouvrage de l'art, qui d'ailleurs mérite de l'estime. Mais si le jeune artiste veut autoriser en lui la sécheresse du pinceau par l'exemple d'un grand maître, la froideur de l'expression par celui d'un autre, l'incorrection du dessin par celui d'un troisième, on pourra lui accorder qu'il possède en effet les parties appréhensibles de ces grands maîtres; mais on pourra lui prédire qu'il n'aura jamais les grandes qualités sur lesquelles est fondée leur réputation.

Mais quand un ouvrage a de grandes beautés on pourra dire à l'artiste jaloux, à l'amateur orgueilleux qui tentent de le dégrader, parce qu'ils y découvrent des défauts, que leurs observations marquent bien moins la sagacité de leur goût que la malignité de leur cœur, puisqu'ils admirent des ouvrages d'artistes qui ne sont plus, quoiqu'ils offrent les mêmes défauts, & quelquefois des défauts plus grands encore.

Une dernière réflexion, c'est que les artistes modernes s'appliquent à-peu-près également aux différentes parties de l'art, que leur plus grand mal est peut-être de partager ainsi leurs facultés entre un trop grand nombre de qualités différentes, & qu'ils pèchent bien moins par la présence des grands défauts, que par l'absence des grandes beautés.

Il est un conseil, dit Reynolds en s'adressant aux artistes, que je voudrois vous donner. Tournez votre attention du côté des parties les plus sublimes de l'art. Si vous y parvenez, quoique vous ne puissiez les posséder toutes,

vous aurez du moins un rang parmi ceux qui occupent les premières places. Consolerez-vous de ne pas posséder peut-être cent beautés inférieures, & de n'être pas des artistes parfaits. (*Article de M. LEVEZQUE.*)

DÉGÉNÉRATION des arts. On croiroit que les arts, tant qu'ils sont cultivés & protégés, devroient faire toujours des progrès nouveaux, jusqu'à ce qu'ils fussent enfin parvenus à un degré de perfection que les forces humaines ne pussent surpasser. L'expérience prouve la fausseté de cette speculation.

Les arts languissent plus ou moins long-tems dans l'enfance; mais dès qu'ils sont parvenus à l'âge de la force, ils se montrent dans toute leur énergie, & quoique dans la suite ils fassent encore des acquisitions en différentes parties, ils restent cependant au-dessous d'eux-mêmes, au-dessous de ce qu'ils ont été. C'est ainsi que l'homme dans la vieillesse a souvent des lumières qui lui manquoient dans la pleine maturité; mais il n'a plus les mêmes talens : il possède plus, & ne fait plus faire autant d'usage de ce qu'il possède que lorsqu'il possédoit moins; il amasse encore, mais il ne fait plus employer.

Des peintres, même médiocres, ont quelques parties à un plus haut degré que Raphaël; ils en ont même qui lui étoient inconnues; mais ce sont des parties inférieures, & il continue d'être le premier des peintres, parce qu'il a réuni à un plus haut degré qu'aucun de ses successeurs un plus grand nombre des parties capitales de son art.

La beauté, l'expression, telles étoient les parties pour lesquelles Raphaël & le Poussin réunissoient toutes les facultés de leur ame, parce que ce sont elles en effet qui constituent l'art. Ils ne donnoient pas la même attention aux autres parties, parce qu'elles ne constituent que le métier. Nous avons eu de meilleurs ouvriers; jamais de si grands artistes.

Une des causes de cette *dégénération*, c'est que les artistes ont eu plus de vanité, mais moins de fierté : avec une ame moins haute, ils ne se sont pas moins estimés eux-mêmes. Ils ont fondé leur orgueil sur l'art qu'ils exerçoient, sans penser que, de cet art, ils n'avoient fait qu'un beau métier. Ils ont cru qu'il suffisoit d'être peintre pour tenir un rang distingué entre les artistes; & ils ont oublié que le peintre n'est qu'un ouvrier quand il n'est pas poète, & que le poète n'est lui-même qu'un artiste inférieur, quand il ne cultive pas avec succès la haute poésie.

Dès prestiges de couleurs, des agencemens de composition, des effets imposans de clair-obscur, des mouvemens fougueux, des machines théâtrales ont étonné les amateurs, ont réuni leurs suffrages. Les idées des allèchemens

de l'art ont absorbé l'idée du beau. Les artistes ont été séduits, corrompus par leurs juges. Ils ont regardé les moyens de plaire aux yeux comme le complément de leur art, & se sont persuadés qu'ils étoient assez grands parce qu'ils avoient un assez grand nombre d'admirateurs. Plaire aux yeux n'est que le moyen de l'art, parler à l'ame est sa fin.

Le mal s'est augmenté quand, par le défaut d'expressions pour marquer les différens genres de suffrages que méritent les différens genres de talens, on a loué dans les mêmes termes des sujets nobles & des bambochades, des scènes sublimes & des scènes de taverne, les œuvres majestueuses de l'école Romaine, & les œuvres ignobles de l'école Hollandoise. On ne s'est plus efforcé de chercher le grand, au risque de n'y pas atteindre, parce qu'on pouvoit recevoir les mêmes applaudissemens en enduisant d'une couleur brillante les sujets les plus bas : on a négligé de parler à l'ame, quand on a vu qu'il suffisoit d'éblouir les yeux. Enfin toutes les saines idées de l'art se sont évanouies, quand le vulgaire de toutes les classes a préféré des représentations de villageois ivres, à la mort d'Eudamidas ou à celle de Germanicus, quand on a plus recherché le tableau d'un cabaret de Hollande, que celui de l'école d'Athenes.

Que deviendra l'idée de la poésie, & la poésie elle-même, quand on n'estimera pas moins un bouquet de Vadé ou un opéra bouffon que le Cinna de Corneille ou l'Athalie de Racine?

Louis XIV n'étoit pas un connoisseur en peinture, mais il étoit né pour sentir le grand. *Qu'on m'ôte ces magots*, dit-il un jour, en voyant un tableau de Téniers. Ce qui, dans la nature, mérite à peine un regard, méritoit-il d'être long-temps admiré sur la toile dans un cabinet? mais cette représentation a exigé beaucoup d'art. Cela est vrai; mais pourquoi a-t-on abaissé l'art à cette représentation?

Téniers avoit un talent qui méritoit des éloges : mais des hommes qui savent la force & la valeur des mots doivent-ils louer une fête villageoise dans les mêmes termes qu'ils employeroient pour louer un tableau du Poussin? Les tableaux de Téniers offrent des récréations innocentes & simples, & l'on se récréoit soi-même en les regardant; mais doit-on louer des récréations comme des actions sublimes, & les représentations des unes & des autres méritent-elles les mêmes éloges? Je n'exclus aucun genre, mais je voudrois les classer.

L'art n'étoit que dégénéré; des artistes sans pudeur l'ont dégradé. De vils *pornographes*, dignes de décorer les réduits de la sale débauche, ont fait de leur art un métier infâme, l'ont rendu un instrument de corruption, &

n'ont pas craint d'exposer aux regards du public les scènes impures dont ils étoient dignes d'être les témoins.

Il est toujours resté des artistes qui, au mépris de leur intérêt, se sont consacrés au grand genre. Si aucun d'eux ne s'est élevé à la gloire de Raphaël & des anciens artistes qui se sont fait un grand nom, c'est qu'au milieu de la foule des productions de l'art, au lieu de considérer l'art lui-même, ils n'ont considéré que des ouvrages d'artistes. Sans savoir se fixer, ils se sont donné un trop grand nombre de maîtres, se proposant pour objets de leurs études tantôt l'antique, tantôt Michel-Ange & Raphaël, tantôt les Carraches & le Dominiquin, tantôt le Titien & Paul-Véronèse, tantôt Rubens & Vandik, cherchant à se faire une manière de tant de manières différentes, & à réduire à un seul principe tant de principes opposés. Ces études inconstantes sont plutôt des distractions que de véritables études. On s'enthousiasme aujourd'hui pour un maître, demain pour un autre, tandis qu'il faudroit n'avoir qu'un seul enthousiasme, celui de la beauté. On veut penser comme Raphaël, dessiner comme le Dominiquin, s'identifier la grace du Corrége, la fierté de Michel-Ange, observer les convenances comme le Poussin, composer comme Paul-Véronèse, colorer comme le Titien : chacune de ces volontés suffiroit pour occuper une ame toute entière. On ne parvient qu'à des qualités médiocres quand on cherche à la fois tant de perfections; on n'est pas soi-même quand on se propose tant de modèles.

Il faut se faire une idée de la beauté, & réunir toutes les facultés de son ame à représenter cette idée par le moyen de l'art. Sur-tout le métier doit toujours être subordonné au génie. Le pinceau & la couleur sont le bon ouvrier; l'expressif & le beau sont le peintre. On n'a pas même encore la première idée qui conduit au grand, quand on confond un tableau bien peint, bien coloré, bien disposé, avec l'ouvrage rare qui mérite par excellence le nom de beau tableau. (*Article de M. LEVESQUE.*)

DEGRADATION. La *dégradation* des couleurs & des lumières, est le grand moyen qu'emploie l'art de la peinture, lorsqu'il imite les objets visibles, pour feindre le relief qu'ont ces objets dans la nature, pour marquer les distances qui les séparent, pour indiquer les plans sur lesquels ils se trouvent placés, & enfin pour donner l'idée de l'air même qui les environne, & qui, bien qu'invisible, en modifie sensiblement les apparences.

Tout ce qui parvient à notre vue nous offre des combinaisons sans nombre de couleurs nuancées, c'est-à-dire, des *gradations* & des *dégradations* infinies, de teintes, de couleurs

& de nuances, de jours & d'ombres. Les loix & le procédé de la lumière, exigent qu'il n'y ait véritablement dans un objet éclairé, qu'un point où cette lumière frappe plus directement; en partant de ce point, la lumière, ainsi que la couleur qui reçoit d'elle ses modifications, se dégradent ou se graduent en raison des plans, mais par des progressions multipliées & si inappréciables à notre organe visuel, que les regards les plus attentifs & les plus perçans ne peuvent fixer les limites de chacune d'elles.

Les peintres occupés à les observer, parviennent insensiblement à les distinguer, non pas avec une précision géométrique, ce qui est impossible; mais assez sensiblement pour les imiter, autant que l'art l'exige & le comporte.

Mais ceux qui ne s'exercent pas autant qu'eux, n'en ont qu'une idée vague, & ne distinguent réellement que les différences très-marquées de ces progressions. On peut observer à cette occasion que l'usage que nous faisons communément de nos organes & de nos sens, est pour le plus grand nombre l'ouvrage de l'instinct, & que l'usage perfectionné par l'observation, & sur-tout par la comparaison, méditée & raisonnée, exige que nous soyons conduits à cette observation attentive par quelque occupation qui nous la rende nécessaire & nous en fasse contracter l'habitude. Il paroîtra sans doute extraordinaire à ceux qui n'ont pas réfléchi sur ce sujet, de me voir avancer que la plus grande partie des hommes ne savent ni voir, ni entendre, encore moins toucher, goûter & sentir.

Ils adopteront cette vérité, s'ils voyent avec discernement opérer un peintre; s'ils sont témoins de la finesse avec laquelle un habile Musicien distingue un comma, c'est-à-dire, une nuance presque inappréciable d'un son; enfin, ils n'auront plus de doute sur mon assertion, s'ils observent les secours qu'un aveugle tire de son tact, le fin gourmet de son palais & le voluptueux Asiatique, amateur des parfums, des organes de son odorat. Si l'on passe un moment des organes physiques de nos sens aux organes intellectuels, c'est-à-dire, aux facultés de notre esprit, on verra combien l'homme commun (ce qui embrasse la plus nombreuse partie des sociétés, même les plus instruites), est loin de jouir de la perfection dont est susceptible son intelligence. J'appelle ici perfection d'intelligence, celle que chaque individu pourroit acquérir par l'habitude.

Chacun de nos sens (pour revenir à mon sujet), a donc son usage d'instinct, ou usage commun, & son usage perfectionné.

Le peintre coloriste exerce & perfectionne

le sens de sa vue, c'est-à-dire, qu'il observe & compare, & peu-à-peu ses yeux s'ouvrent, pour ainsi dire: il distingue enfin assez pour établir des divisions de nuances dans les progressions des lumières & des couleurs. Celui qui est plus propre à ce perfectionnement de ses organes, devenu beaucoup plus clair-voyant qu'on ne l'est ordinairement, croit avoir pénétré le secret de la nature; mais combien il en est encore loin! car s'il emploie les secours que peuvent lui fournir les verres convexes, il aperçoit aussi-tôt un aussi grand nombre de nouvelles divisions à faire qu'il en a déjà faites, & il doit finir par penser que l'homme suppose le plus souvent à la nature des marches qu'elle ne suit point, & que les divisions sont des secours que notre faiblesse nous suggère lorsque nous nous efforçons à connoître & à suivre nous-mêmes cette nature qui unit tout, sépare tout, qui n'a point de nomenclature, de graduation marquée, de séparations sensibles. Nous sommes enfin, à ces égards, comme le géomètre qui suppose le cercle une figure composée d'une infinité de côtés, pour parvenir à des approximations de mesures qu'il desire se procurer, sans pouvoir arriver à une évaluation précise.

Les dégradations de la lumière, de l'ombre qui en est la privation, & des couleurs, est donc en effet progressive à l'infini, sans divisions. Si le peintre y établit des divisions, c'est qu'il ne peut procéder autrement. Plus il les multiplie méthodiquement, d'après le foyer du jour & les plans, plus il approche de l'imitation vraie du relief des corps. (*Article de M. WATELET.*)

DEGRÉ, (subst. masc.) *Il n'est point de degré du médiocre au pire*, a dit Boileau, en parlant de l'art des vers. C'est qu'un art dont le but est de plaire ne remplit point ce but s'il n'est exercé qu'avec un talent médiocre. Le public a confirmé l'arrêt sévère prononcé par Boileau; il ne lit plus que les vers des grands poètes. De la foule innombrable d'écrivains en vers que la France a produits dans le dernier siècle, il n'en est guères resté plus de six qui conservent des lecteurs.

Le même jugement sembleroit devoir s'étendre sur les ouvrages de peinture: mais comme le luxe donne la qualité d'utiles à bien des objets superflus, & que les tableaux ont l'utilité de meubler des appartemens, on a jugé moins sévèrement les tableaux que les vers. Un poème médiocre n'a pas l'utilité conventionnelle d'être regardé comme un meuble, & ne pare pas un salon comme un médiocre tableau. Ajoutez que tout homme qui sait un peu sa langue a les premiers élémens de la connoissance des vers, & que peu d'hommes ont les premiers élémens

éléments de la connoissance de la peinture. Ainsi, faute de juges, des tableaux médiocres sont mis au nombre des excellens tableaux, & le propriétaire a la satisfaction de les regarder & de les faire regarder à bien d'autres comme des chefs-d'œuvre. Mais comme un livre n'est pas d'un grand prix, que la multiplicité des exemplaires lui ôte le mérite de la rareté, & qu'il a un grand nombre de juges, la vanité de celui qui le possède est plus intéressée à le juger sévèrement qu'à le prôner comme un chef-d'œuvre. Le propriétaire d'un tableau cherche à en relever toutes les beautés véritables ou imaginaires, pour prouver qu'il a un meuble de prix; le propriétaire d'un livre cherche à en faire remarquer les défauts, pour prouver qu'il est homme d'un goût délicat.

Cependant, si l'on considère le petit nombre de peintres dont les noms sont connus des hommes qui ne sont pas en quelque sorte un métier de connoître les noms & la manière de tous les artistes, on avouera qu'il en est de la peinture comme de la poésie, & que, dans ces deux genres de talens, le médiocre ainsi que le pire est consacré à l'obscurité.

Pour décider cette question, c'est la voix publique qu'il faut consulter, & non la voix d'un petit nombre de curieux qui se piquent de connoître, au moins par leurs noms, ou tous les peintres ou tous les poètes.

Il a paru dans le siècle dernier un grand nombre de peintres d'histoire qui ne manquoient pas de talent. Il n'en est guère que trois dont les noms soient connus aujourd'hui de ce qu'on peut appeler le public. Ajoutez encore à-peu-près le même nombre qui est connu des hommes qui aiment particulièrement les arts : le reste seroit oublié s'il n'y avoit pas des gens qui mettent de l'importance à connoître la nomenclature pittoresque, comme il y en a qui se piquent de posséder la nomenclature bibliographique.

Le siècle où nous vivons a produit encore plus de peintres que le siècle dernier; il ne parviendra peut-être pas un plus grand nombre de leurs noms au siècle futur.

Je ne crois pas que cette observation soit inutile; elle doit engager les artistes, amis de la gloire, à ne pas se contenter de cette médiocrité de talent qui leur procureroit un rang estimable entre leurs contemporains. Ce n'est qu'en s'élevant au-dessus de leurs émules qu'ils sauveront leurs noms de l'oubli. Qu'ils sachent qu'un bon peintre n'est qu'un artiste estimable, & que les grands peintres seuls intéresseront la postérité. De fort bons peintres décorent les palais du monarque, les hôtels des grands, & les murs de nos temples sous le règne de Louis XIV : mais ce ne sont plus que les noms du Poussin, de Le Sueur, de Le Brun

Beaux-Arts. Tome I.

que nous prononçons avec respect. (*Article de M. LEVESQUE.*)

DÉLICATESSE, (subst. fém.) La *délicatesse*, dans son acception propre, est opposée à la force : un enfant *délicat* est le contraire d'un enfant robuste. On dit, en parlant d'une étoffe, que les couleurs en sont *délicates*, pour faire entendre qu'elles doivent se passer aisément : une fleur *délicate* est celle qu'on ne peut toucher sans la flétrir; une plante *délicate* est celle dont la foiblesse ne peut résister à la moindre intempérie.

Les mots *délicat*, *délicatesse*, en passant dans la langue des arts, ont conservé leur première signification. Ainsi, dans les arts, la *délicatesse* exclut la force & la grandeur. Ce seroit faire un bien mauvais éloge d'un plafond, d'un tableau d'autel que de dire qu'ils sont peints *délicatement*.

Mais la *délicatesse*, peut convenir à une miniature, à un petit tableau, qui doit être considéré de fort près, & dans lequel l'auteur s'est proposé de plaire par un pinceau *délicat*. On loue un tableau de fleurs, en disant qu'il est peint *délicatement*, que la touche en est *délicate* : dans ce genre, le mérite de l'auteur est d'exprimer la *délicatesse* des objets qu'il représente.

Le *soigné* n'est pas toujours *délicat*; mais le *délicat* est toujours *soigné*.

On peut dire en parlant d'une affection douce & agréable, que le peintre l'a *délicatement* exprimée.

Quant aux genres qui exigent des qualités bien différentes de la *délicatesse*, on a dit avec raison, dans la première Encyclopédie, que le *délicat* est une façon de peindre & de dessiner qui approche du mesquin, sans qu'on puisse cependant lui reprocher ce vice (*Article de M. LEVESQUE.*)

DEMI-TEINTE. Ce terme de l'art, composé de deux mots, s'explique de lui-même, quant à son sens le plus général; mais pour en donner une idée plus précise, il est nécessaire d'entrer dans quelques détails.

Chaque couleur peut se diviser en *nuances*, ou *teintes*, & les *teintes* se peuvent subdiviser encore : mais le sens du mot *demi-teinte* ne doit pas être pris à la lettre; car toutes les couleurs peuvent être modifiées ou rompues dans diverses proportions, & toutes les *teintes* peuvent, suivant l'emploi qu'en fait l'artiste, prendre le nom de *demi-teintes* lorsqu'elles servent dans l'harmonie du tableau de passage d'un ton à un autre.

Ainsi quelques ouvrages de peinture que l'on appelle *heurtés*, offrent souvent certaines *couleurs entières*, qui y tiennent lieu de *demi-*

teintes ou de passages, mais l'effet en doit être regardé de loin.

Tout *passage* ou liaison entre deux couleurs qui sembleroient *dures*, si elles se touchoient, a donc le droit d'être nommé *demi-teinte*, parce qu'il en produit l'effet.

On peut sentir combien, si l'on hasardait, ne connoissant que superficiellement les arts, de rapprocher les demi-tons de la musique des *demi-teintes* de la peinture, combien, dis-je, les idées qu'on donnoit seroient peu exactes. Je ne puis me refuser d'observer, autant que j'en trouve l'occasion, qu'il n'est que trop commun aujourd'hui d'employer ces rapprochemens, non-seulement des différens arts entr'eux, mais des idées morales & politiques avec les expressions & les idées des sciences plus difficiles encore à appliquer avec justesse, parce qu'il faut plus d'étude pour s'instruire de la plupart des sciences, que pour avoir quelques connoissances raisonnables des arts.

Pour revenir au terme qui fait le sujet de cet article ; plus un ouvrage de peinture est soigné, ou plus il est destiné à être vu de près, & plus le mot *demi-teinte* se rapproche de sa signification littérale, car les dégradations étant multipliées d'une manière beaucoup plus approchante de celle qu'offre la nature, chaque couleur change de nuance, en faisant avec ses voisines des partages & des mélanges graduels, par l'effet des plans & du plus ou moins d'éloignement de la lumière.

Mais, pour se former une idée précise de ces effets, observez avec attention, & s'il se peut, en compagnie d'un peintre, un corps *coloré* qui soit rond ; la *lumière*, en éclairant les *points* sur lesquels son *incidence* fera plus directe, donnera à la couleur de ce corps toute la *valeur* dont elle est susceptible ; ensuite cette lumière glissant sur les plans voisins, par une *incidence oblique*, fera paroître la couleur d'une autre *nuance* : plus loin cette *nuance* sera *teintée* & à demi altérée par la privation plus sensible d'une partie de la lumière. Alors cette modification annoncera l'ombre qui la suit, & après l'ombre, le corps rond qui, en courbant toujours sa surface, est enfin près d'échapper à la vue, recevra les rejaillissemens des couleurs & des lumières voisines, dont l'effet sera une autre sorte de *demi-teinte*, qu'on appelle *reflet*.

Voilà l'ordre général dans lequel se présentent à la vue les *couleurs*, les *nuances*, les *teintes*, les *demi-teintes*, les *ombres* & les *reflets* dans tous les objets dont les surfaces ne sont pas absolument planes. Mais on conçoit que cet ordre, d'autant plus exact, que le corps est parfaitement rond, est aussi continuellement varié, modifié, interrompu dans les corps dont les surfaces se trouvent irrégu-

lières par leurs formes & par leurs plans. On conçoit encore, si l'on garde quelque souvenir de l'article *clair-obscur*, que les moyens qui lui sont propres & ceux qu'offrent les *demi-teintes* ont entr'eux un très-grand rapport. Aussi ne parvient-on pas à l'harmonie, sans avoir une connoissance approfondie de l'emploi qu'il faut faire, & des *demi-teintes*, & de la magie du *clair-obscur*. Des explications que je viens de donner, résulte cet important précepte pour les jeunes élèves.

« Observez la nature toujours avec une intention particulièrement relative à quel-
» qu'une des parties constitutionnelles de votre
» art, & rappelez bien alors à votre idée tout
» ce qui appartient à la partie qui vous oc-
» cupe. Si c'est l'*harmonie*, forcez votre at-
» tention à embrasser ensemble l'effet des *demi-
» teintes*, des *reflets*, du *clair-obscur* général
» d'une masse d'objets, & de ces mêmes par-
» ties subordonnées dans chacun des objets
» particuliers qui forment la masse. (Article
» de M. WATELET.)

DESSIN, (subst. masc.) Le mot *dessin*, regardé comme terme de l'art de peinture, fait entendre deux choses : il signifie en premier lieu la production qu'un artiste met au jour avec le secours du crayon de quelqu'es-
pèce qu'il soit, ou de la plume.

Dans une signification plus étendue, il veut dire en général l'art d'imiter, par des traits, les formes, & sur-tout les contours que les objets présentent à nos yeux.

C'est dans ce dernier sens qu'on emploie le mot *dessin*, lorsqu'on dit que le *dessin* est une des parties principales de la peinture, ou plutôt que l'art de la peinture ne peut avoir lieu sans l'art du *dessin*.

Il s'est élevé dans plusieurs tems des disputes assez vives, dans lesquelles il s'agissoit de fixer lequel est plus essentiel à la peinture, du *dessin* ou du *coloris*. On sentira facilement que ceux qui étoient plus sensibles au charme de la couleur, qu'à celui du *dessin*, ou qui étoient amis ou disciples d'un *peintre-coloriste*, donnoient la préférence à cette partie brillante de l'art de peindre, tandis que ceux qui étoient affectés diversément, ou dans des circonstances différentes, soutenoient le parti contraire.

Que pouvoit-il arriver de ces combats d'opinions mal fondées ? Ce qui résulte si fréquemment des discussions qu'élève la partialité ou la subtilité de l'esprit, abus de cette faculté qui sujette à se tromper & à tromper, sert rarement au progrès des arts, & à l'utilité générale. Pour revenir à la dispute dont il s'agit, & pour la réduire à sa juste valeur, il suffit d'envisager que l'imitation de la nature visible qui

est le but de la peinture, unit indissolublement l'imitation des formes des objets & l'imitation de leur couleur. Vouloir décider d'une manière abstraite quelle est de ces deux parties la plus essentielle à l'art, est la même chose que de vouloir décider si c'est l'ame ou le corps de l'homme qui est le plus essentiel à son existence.

Pour parvenir à bien dessiner, il faut avoir de la justesse dans les organes qu'on emploie & les former par l'exercice & l'habitude, c'est-à-dire, en dessinant très-fréquemment.

C'est par le *dessin* qu'on commence à s'initier dans les mystères de la peinture; & ceux qui s'y destinent, ou qu'on y dévoue, commencent & doivent commencer à dessiner dès leur première jeunesse, parce qu'alors la main docile acquiert plus aisément la souplesse & les différens mouvemens qu'exige ce genre de travail. L'usage a établi une méthode de procédés que je dois exposer.

Les premiers essais se bornent à tracer des lignes parallèles en tout sens avec un crayon, qui, le plus ordinairement, est un morceau de sanguine, c'est-à-dire, d'une pierre rouge, assez tendre pour être taillée en pointe, & qu'on enchâsse dans un porte-crayon. Ce porte-crayon, long d'environ un demi-pied, est un tuyau ou tube de cuivre, à-peu-près gros comme une forte plume. Il est fendu par les deux bouts de la longueur d'un pouce & demi, pour qu'il puisse plus aisément recevoir en s'accroissant, autant qu'il est besoin, le crayon qu'on y insère. Lorsqu'on a inséré le crayon dans le tube, ou porte-crayon, on l'y arrête au moyen d'un anneau qui, à chaque bout, glissant le long du porte-crayon, vient serrer les parties fendues qui embrassent le crayon.

Lorsque le porte-crayon est armé du morceau de sanguine, ou de quelqu'autre matière propre à tracer, on aiguise une dernière fois avec un canif le crayon qu'on est prêt à mettre en usage : après quoi l'on pose dans ses doigts le porte-crayon comme on tient une plume, à cela près que les doigts qui tiennent le porte-crayon sont placés vers le milieu de sa longueur, au lieu que pour écrire on tient la plume vers son extrémité taillée. Une autre différence, c'est qu'on tient la plume avec les trois premiers doigts étendus, & que pour dessiner on tient le porte-crayon de deux doigts seulement, & que le doigt du milieu fait une courbure pour le soutenir.

Il faut observer encore que les traits qu'on se propose de former étant assez ordinairement de plus grande dimension que les lettres, on ne doit pas se borner à ce que peut donner d'étendue au crayon le développement des jointures des doigts, en supposant le poignet arrêté;

mais qu'il faut que le poignet, devenu lui-même souple & mobile, glisse sur le papier, & parcoure, en se portant de côté & d'autre sans roideur, l'étendue des traits qu'on se propose de former. Cette manière de se servir du porte-crayon, est d'autant plus essentielle, que l'on doit avoir grand soin de commencer par copier des *dessins*, dont la grandeur des contours & des hachures développent la main.

Les premiers *dessins* qu'on fait imiter au jeune élève sont ordinairement ou doivent être, autant qu'il est possible, ceux qu'un habile maître a faits lui-même d'après nature, soit pour son étude, soit avec le but de les faire servir de modèles à ceux qu'il instruit.

On doit faire dessiner chaque partie du corps au jeune dessinateur pendant long-tems, avant de lui permettre de dessiner une figure entière. Il faut le plier à dessiner ces parties dans de grandes dimensions, & tout au moins de grandeur naturelle; premièrement, pour qu'il en connoisse mieux les formes & les détails, secondement, pour l'habituer à imiter la nature telle qu'on la voit.

Après avoir long-tems dessiné plusieurs parties, telles que des nez, des yeux, des oreilles, des bouches, sous tous les aspects dont ces parties sont susceptibles, on fait dessiner à l'élève une tête entière, & cette étude qui réunit dans un ensemble les parties sur lesquelles l'élève s'est déjà exercé, doit faire son occupation journalière & habituelle, jusqu'à ce qu'enfin il parvienne à copier facilement & juste tous les *dessins* de ce genre qu'on lui donne pour modèles. C'est pendant qu'il est occupé de cette étude que je souhaiterois qu'il pût lire une sorte de catéchisme court, bien clair, qui lui donnât des idées simples & justes de ce qu'il entreprend, c'est-à-dire de ce qu'est le *relief*; de l'existence nécessaire des *ombres*, lorsque le *relief* est éclairé; de la relation qu'ont les hachures avec ces *ombres*, & que les *traits* ont avec la forme ou *figure* des objets; de la relation enfin qu'a la *touche* avec les *accidens* du *trait* qui, selon ses courbures ou directions, est tantôt éclairé, tantôt dans l'ombre & plus ou moins, suivant sa position, relativement à la lumière.

Il faudroit joindre à ces moyens d'instruction, celui de faire copier à l'élève le *dessin* anatomique de la tête qu'il imite, dans la même proportion que cette tête, pour que le *dessinateur* s'habitue, comme machinalement, à ne pas dessiner l'extérieur, sans avoir présente l'idée de ce qui se trouve sous la première surface.

Ce sont les os qui décident en grande partie, & tout au moins d'une manière précise, les formes extérieures. Lorsqu'on connoît bien la structure des os, leurs plans, leurs charnières, la manière dont ils se meuvent, on est bien

plus sûr de représenter les parties qui les couvrent avec le caractère qu'elles doivent avoir. La connoissance des muscles qui se trouvent sous la peau, formeroit la suite de ce système d'études, & ces premiers rudimens devroient, sans y fixer de terme, s'entremêler sans cesse avec les études diverses des jeunes artistes, d'autant que je suis très-persuadé, par théorie & par pratique, que l'observation habituelle de l'ostéologie & de la myologie influe infiniment sur la sûreté, & sur la correction du *dessin*.

C'est ainsi qu'il seroit important, pour former l'intelligence d'un enfant, de l'habituer à avoir des idées démontrées des objets sur lesquels il attache ses regards, ou dont on l'occupe dans ses premières années. Il s'agit pour cela de mettre méthodiquement sous les yeux les parties de ces objets, en les décomposant, & en les recomposant, ou les leur faisant recomposer.

Comme il y a trop de différence entre copier servilement ce qui est dessiné, & imiter, en dessinant, un objet réel, sur-tout un objet animé, on a établi un moyen intermédiaire, qui sert à l'élève pour passer de ce qui est le moins difficile à ce qui l'est le plus.

Ce moyen est de faire dessiner l'élève, d'après des imitations en relief de parties, & enfin de figures entières. Ce second ordre d'étude s'appelle *dessiner d'après la bosse*. La *bosse* est le plus ordinairement une imitation modelée en terre ou moulée en plâtre. Ce sont les modèles de cette dernière espèce qui sont le plus en usage, parce qu'ils s'acquièrent à moins de frais, & qu'il s'en trouve un grand nombre de moulés sur de bons originaux, quelquefois même sur la nature, telles que des mains, des bras, des pieds & des jambes.

Ces objets qui ont le même *relief* que la nature, & qui sont privés de mouvement, se montrent toujours sous le même aspect à l'élève qui se fixe à un point de vue. Alors il les dessine sans inquiétude, & peut mettre à cette étude tout le tems qui lui convient. Pour augmenter cette facilité, la *bosse* doit être placée & éclairée convenablement. Si la *bosse* est une tête de grandeur naturelle, il est mieux qu'elle soit posée de manière que les yeux de cette tête se trouvent de niveau avec ceux du dessinateur, au moment qu'il la fixe & l'observe pour la dessiner. Il faut encore que cet objet soit placé de façon que le dessinateur qui se pose vis-à-vis, reçoive sur son papier le jour de gauche à droite. Sans cela, la main qui dessine porteroit ombre sur les traits qu'elle voudroit former; enfin, il est très-utile que ce modèle ou bosse soit éclairé convenablement, c'est-à-dire, premièrement d'un seul jour; secondement, d'un jour qui ne soit pas trop étendu, pour que les rayons, moins vagues &

plus rassemblés, décident les lumières & les ombres. Enfin, ce jour doit tomber plutôt d'en haut que venir d'en bas, c'est-à-dire, que l'on doit faire en sorte que l'ouverture ou la partie de la fenêtre, d'où le jour est introduit, soit fermée ou garantie jusqu'au-dessus du modèle; ou si l'on se sert de la lumière d'une lampe, que cette lumière soit placée sur le côté gauche de la bosse, & à une certaine élévation.

Je dis à une certaine élévation, parce que si la lumière étoit trop élevée, les ombres se prolongeroient trop de haut en bas, & pourroient embarrasser par des projections extraordinaires le *dessinateur*. Cet inconvénient fera aisément supposer les inconvéniens contraires, & l'on sentira que tant qu'il est question de faciliter les premières études, il faut choisir dans les effets de clair-obscur de la bosse qu'on donne à imiter, ceux qui n'offrent point de singularités embarrassantes, & qui sont mieux valoir les formes.

Je n'insisterai pas autant sur la prolongation de l'étude de la bosse que j'ai fait sur la première espèce d'étude dont j'ai parlé, parce que l'étude de la bosse ne doit servir, comme je l'ai dit, que de passage à celle de la nature, par plusieurs raisons, dont je vais exposer les plus essentielles.

Le jeune élève qui n'en peut connoître les inconvéniens, peut en emprunter un style sec & froid; car ce modèle qui a tout le relief & les formes de la nature animée, & qui cependant est privé de tout mouvement, fait naître machinalement & entretient dans l'esprit des commençans, une idée d'immobilité bien contraire à celle qu'il doit prendre pour ne la quitter jamais, puisque le dessinateur & le peintre ne doivent jamais séparer de l'idée d'un corps humain celle de l'esprit qui l'anime.

L'étude trop fréquente, ou du moins trop prolongée de la bosse, peut donc avoir des inconvéniens & le maître doit faire passer le jeune élève *dessinateur*, le plutôt qu'il sera possible, à l'imitation de la nature; alors il doit recommencer à l'étudier dans le même ordre qu'il a déjà suivi.

Il dessinera donc chaque partie sur la nature même; il la comparera avec les *dessins* de ses maîtres, avec ceux qu'il a copiés, avec les *dessins* anatomiques qui lui ont donné les premières notions des os; enfin avec la bosse, pour mieux sentir la perfection que la nature a toujours sur elle. Il mettra ensemble une tête; il la considérera sous divers aspects, l'imitera dans tous les sens; ensuite, allant ainsi par degrés, & enchaînant bien l'une à l'autre par ordre toutes les notions qu'il a acquises, il parviendra enfin à dessiner une figure entière,

& donnera à cette figure le caractère que doit avoir une figure animée.

C'est alors que les observations sur la partie mobile de l'anatomie, c'est-à-dire, la connoissance des muscles & des jointures, lui devient de plus en plus nécessaire; car je ne saurois trop répéter, dans un tems où l'on se relâche sur cet objet important, que la comparaison habituelle de la charpente avec l'édifice, des os avec l'apparence de ces os, des muscles de la première & de la seconde couche avec les effets qu'ils produisent extérieurement, soit dans leur état tranquille, soit lorsqu'ils sont mis en action par le simple mouvement ou par les passions; que ces études, dis-je, sont le fondement de l'art de *dessiner* & de l'art de peindre. Lorsque l'artiste sera parvenu à bien *dessiner* un figure nue, il s'étudiera à la draper, & la même attention qu'on lui a fait avoir de ne jamais *dessiner* la peau, sans le représenter ce qui est dessous, lui prescrira l'obligation de ne jamais *dessiner* une draperie, sans avoir, pour ainsi-dire, sous les yeux, les parties du corps qu'elle couvre ou qu'elle enveloppe. L'élève que je hasarde de conduire passera enfin à assembler plusieurs objets, plusieurs corps, c'est-à-dire, à les grouper, à les composer; & c'est alors qu'après avoir passé par une route difficile, il commencera à appercevoir, s'il raisonne sur son art ou s'il est bien instruit, l'immense carrière qu'il a à parcourir, c'est-à-dire, les loix auxquelles l'asservit le clair-obscur, l'harmonie colorée, l'unité de composition & d'intérêt; enfin l'expression qui, fondée sur une étude continuelle de la nature spirituelle, exige le secours du génie,

Ce n'est plus ici le lieu de continuer cette instruction qui deviendrait trop étendue, & qui embrasseroit les parties de l'art auxquelles l'ordre alphabétique assigne d'autres places. Je reviendrai donc sur mes pas avec le jeune *dessinateur*, pour lui communiquer encore quelques observations qui tiennent aux premières notions.

Je viens de faire envisager jusqu'ici le *dessin* comme ayant pour but d'imiter les contours & les formes du corps humain, parce que c'est en effet dans l'art de la peinture son objet le plus noble, le plus difficile & le plus intéressant; que d'ailleurs celui qui le remplit se trouve avoir acquis une facilité extrême à imiter les autres objets: cependant plusieurs de ces autres objets demandent des études particulières, & une habitude acquise pour les représenter avec justesse.

Les animaux exigent un soin particulier si l'on veut parvenir à les *dessiner* correctement, avec la grace & le caractère particulier dont chacun d'eux est susceptible. Ce sont des êtres animés, sujets à des passions, & capables de

mouvements, variés à l'infini. Les parties dont ils sont composés diffèrent des nôtres par les formes, par les proportions, par les jointures, par les articulations. Il est donc nécessaire qu'un *dessinateur* fasse sur eux des études, & sur-tout d'après ceux des animaux qui se trouvent plus ordinairement liés avec les usages & les actions ordinaires des hommes, ou avec les objets qu'il se destine plus particulièrement à traiter.

Rien de plus ordinaire aux peintres ou *dessinateurs* d'histoire que l'obligation de représenter des chevaux. Que de choses ne trouve-t-on pas souvent à désirer sur cet objet dans leurs ouvrages? Il est à souhaiter que les jeunes artistes apprennent à en connoître l'anatomie, comme ils ont appris celle de l'homme qui leur est nécessaire; ils risqueront moins de blesser la vérité dans les représentations qu'ils en font, & qu'ils regardent trop souvent comme peu importantes.

Le paysage est une autre partie, d'autant plus essentielle à étudier & à raisonner qu'il est indispensable de mêler des conventions à la vérité de la nature. Car il est dans le paysage des objets si disproportionnés à la grandeur de l'imitation, qu'il n'est plus possible de suivre la nature avec la régularité qui peut avoir lieu dans l'imitation de l'homme. J'aurois pu faire cette observation, même en parlant des animaux; mais elle est ici plus sensible & plus incontestable. On a peu observé jusqu'ici ce que cette différence, ou l'impossibilité de rendre les objets imités dans les proportions ou dimensions des objets naturels, occasionne dans le système de l'imitation; mais qu'on réfléchisse que jamais arbre n'ayant pu être imité de sa grandeur naturelle, comme un corps humain, on a été conduit à n'imiter exactement que les masses d'ombres & de lumière, & les formes générales, en désignant par quelques détails, artistement & discrètement placés, les détails des feuilles, des branches, &c. On sentira alors qu'il a dû résulter de-là une différence dans le système d'imitation dont il faut que le jeune *dessinateur* prenne connoissance, & qu'il sache ensuite étendre avec intelligence à tous les objets qui se trouvent dans le même cas, ou à ceux dont il exécute une imitation dans des proportions moins grandes.

En resteraî là sur cette théorie qui seule feroit la matière d'un ouvrage considérable, mais qu'il est indispensable de restreindre, relativement à la forme de dictionnaire. J'ajouterai seulement qu'on se sert de différens moyens pour *dessiner*, qui ont tous des avantages particuliers, lorsqu'ils sont habilement employés.

La manière la plus généralement usitée est celle que j'ai décrite, c'est-à-dire, celle d'employer la sanguine, soit pour former le trait

& représenter les ombres par des hachures, soit pour imiter ces mêmes ombres & les demi-teintes par le ministère de l'*Estompe*. On trouvera ce procédé au mot *Estompe*.

On dessine encore à la pierre noire, à la mine de plomb, à l'encre, soit ordinaire, soit de Chine. On dessine sur du papier blanc ou teinté de gris, de bleu ou bien de quelque autre couleur. Le ton coloré qu'on ajoute au papier donne lieu d'employer la craye ou crayon blanc pour désigner les lumières, comme on se sert des autres crayons pour représenter les ombres, soit par des hachures, soit en estompant, alors le fond du papier tient lieu de demi-teintes, & ces *dessins* commencent à s'approcher, par le clair-obscure plus prononcé, du système de la couleur. Enfin, lorsqu'on emploie quelques pastels pour indiquer les couleurs & les teintes des objets qu'on dessine, on s'approche tout-à-fait de ce qu'on appelle peinture. Aussi je pense que les maîtres doivent acheminer par ces degrés leurs jeunes élèves vers le but auquel ils les dirigent. Ces marches successives & raisonnées tendent, comme on peut l'apercevoir, au but le plus essentiel en toutes sortes de connoissances, je veux dire, celui de lier les idées, de manière qu'elles se trouvent placées dans l'ordre le plus méthodique. (*Article de M. WATELET.*)

DESSINATEUR (subst. masc.) Celui qui fait des dessins, par quelque procédé que ce soit, au crayon, à la plume, à l'estompe, au lavis, à des droits, par cette opération, au titre de *dessinateur*. Comme cependant il est d'ordinaire sculpteur, graveur ou peintre, c'est plutôt par ces qualités qu'on le désigne, & l'on réserve plus communément le nom de *dessinateur* à celui qui se consacre par état à faire des dessins pour les étoffes, les ornemens, les broderies. Quand on dit d'un peintre qu'il est *dessinateur*, on veut faire entendre qu'il a une bonne manière de dessiner, qu'il est pur, savant & correct dans son dessin. (L.)

DESSINER, faire des dessins à la plume, au crayon, au lavis, &c. Nous prendrons ici ce verbe dans l'acception où il signifie *étudier la nature ou des imitations de la nature par la voie du dessin*.

Gérard Lairesse & Raphaël Mengs vouloient que les maîtres commençassent par faire dessiner aux élèves des figures géométriques, sans le secours de la règle & du compas. Ils croyoient que cette méthode étoit plus capable que toute autre de leur donner la justesse du coup-d'œil qui seule conduit à dessiner correctement. Ils avoient observé qu'il n'est aucun objet dans la nature dont les contours & les formes ne soient composés de figures géométriques simples ou mixtes, d'où ils conclurent que l'élève

parvenu à tracer avec justesse ces figures à la simple vue, trouveroit ensuite peu de difficulté à dessiner correctement toutes les formes que présente la nature. Cette méthode procureroit un second avantage; c'est qu'en faisant ainsi dessiner des figures géométriques aux élèves, on auroit soin de les leur démontrer, & dès leurs premiers pas dans l'art ils acquiéroient la connoissance des premiers élémens de géométrie, qui, comme on fait, ne sont pas inutiles aux artistes.

On ne pourroit assurer que les maîtres de Raphaël aient commencé suivant cette méthode son éducation pittoresque; mais il est certain du moins qu'ils lui apprirent à dessiner avec une correction si précise qu'on peut même l'appeler servile. Elle lui donna d'abord un goût sec; mais comme elle lui avoit fait acquérir la justesse du coup-d'œil & l'habitude d'une imitation sévère, elle lui procura la facilité de prendre une belle manière de dessin, lorsqu'il eut vu les ouvrages de Michel-Ange, & les chefs-d'œuvre de l'antiquité. La sécheresse est, sans doute, un vice dans les maîtres; encore leur pardonneroit-on jusqu'à un certain point ce vice s'ils le rachetoient par les grandes beautés qui en peuvent être voisines; mais la sécheresse, causée par la recherche de l'extrême précision, & par la peine d'y parvenir lorsqu'on n'a pas encore acquis cette aisance que donne l'habitude, est assurément le plus excusable de tous les défauts que puisse avoir un élève. On n'est pas loin de l'époque où l'on sentira généralement le tort qu'on a fait à l'art en voulant que les élèves commençassent par être moelleux & faciles.

Il ne faut pas craindre, dit Mengs, que la méthode géométrique nuise à l'élégance. L'élégance consiste dans la grande variété des lignes courbes & des angles, & ce n'est que la géométrie qui peut donner l'aisance de les exécuter.

Il veut que l'élève, après s'être attaché longtemps à *dessiner* des figures géométriques, s'exerce à tracer des contours d'après de bons dessins, & ajoute-t-il, il y trouvera plus de facilité que les élèves formés par une autre méthode, puisqu'il aura contracté l'habitude de tracer toutes les figures qui peuvent contribuer à former ces contours. On ne négligera pas en même-tems de lui faire connoître les proportions du corps humain, que le maître aura soin de lui démontrer d'après celles des meilleures antiques. Quand il sera enfin parvenu à *dessiner* des contours avec franchise, on lui permettra de relever ses dessins par le clair-obscur, c'est-à-dire, de les accompagner d'ombres & de lumières. Il prendra en même-tems des leçons d'anatomie, & de perspective, pour se préparer à *dessiner* d'après nature. Ces deux

sciences sont nécessaires pour copier le modèle vivant & l'antique. La perspective nous apprend la cause des apparences des corps dans les différentes situations où ils peuvent se trouver par rapport à l'œil qui les regarde, & l'anatomie la cause des formes que prennent les chairs par rapport à la forme des os qui leur servent de soutien, & par rapport à celle des muscles, & à leurs différens mouvemens. Si l'on ne connoît pas les causes, on n'imitera les effets qu'avec incertitude. Ce n'est que dans la science que les artistes doivent chercher la véritable facilité. L'air de liberté qu'affecte l'artiste ignorant n'est qu'une charlatanerie par laquelle il ne peut séduire que d'autres ignorans.

L'élève risquera beaucoup de ne pas *dessiner* une figure dans ses véritables proportions, si, par exemple, il commence par *dessiner* la tête pour finir par les dernières extrémités, sans se faire d'abord une division méthodique. Soit que l'on veuille copier cette figure dans sa grandeur naturelle, ou la réduire à une proportion différente, il faut d'abord tracer la ligne d'à-plomb de cette figure, & ensuite fixer par des lignes ou des points la grandeur qu'on veut donner à l'une de ses parties. La proportion de cette partie servira d'échelle & de point de comparaison pour les autres. On cherchera à estimer à vue d'œil quelle proportion il y a entre cette partie, la tête par exemple, & la poitrine; quand on l'aura trouvée, on marquera une seconde division, & on suivra cette opération jusqu'au bas de la figure. Quant à la ligne perpendiculaire d'à-plomb, elle servira à s'assurer qu'on ne fait pas perdre à la figure son équilibre, & à remarquer combien les différentes parties s'écartent de cette ligne.

On s'assurera encore de la situation respective & du mouvement des différentes parties, par une opération mécanique, en tenant tantôt perpendiculairement, tantôt horizontalement le porte-crayon, fermant un œil, & mirant ainsi la figure. Il faudra aussi bien remarquer la forme de l'espace vuide que laisse, par exemple, un bras écarté du corps, & à quelle partie du corps répondent le coude, le poignet de ce bras, & marquer cette observation par des points ou des lignes légèrement tracés. Par ces moyens réunis, on peut parvenir à s'assurer des formes avec presque autant de précision d'après nature ou d'après une statue, que si l'on traçoit un certain nombre de quareaux sur un dessin qu'on se propose de copier, & le même nombre de quareaux sur le papier destiné à recevoir la copie.

Si l'on doit copier une composition, on prendra les mêmes précautions pour juger de la correspondance des différentes figures que pour juger celle de différentes parties d'une même

figure. Supposons que la composition ne soit que de deux figures, on examinera à quelle partie de la première figure répond la tête de la seconde, &c.

Enfin, comme dans l'art du dessin, il s'agit moins de montrer de l'adresse que de l'exactitude, on fera bien de multiplier toutes les précautions qui peuvent tenir lieu d'échelle, d'à-plomb, de compas, de quareaux.

Après s'être bien assuré des places qu'occupent les différentes parties en hauteur & en largeur, & les avoir déterminées par des lignes & des points, il faut avoir le plus grand soin de ne charger, ni d'altérer le contour en le traçant. Le premier défaut conduit à la pesanteur; le second à la maigreur, & tous deux sont également graves, puisqu'ils éloignent également en sens contraire de la justesse la plus précise. (*Article de M. LEVESQUE*).

DÉTACHER se dit en peinture lorsqu'il n'y a point de confusion entre les objets représentés dans un tableau, qu'ils paroissent bien de relief, & qu'ils semblent quitter leur fond, & venir au spectateur. Le peintre doit *détacher* ses figures. On dit cette maison, cet arbre se *détachent* bien, sont bien *détachés* du ciel. (*Article de l'ancienne Encyclopédie*). Les objets se *détachent* par le plan, par la couleur propre, par la perspective aérienne, par le clair-obscur. L'art de *détacher* tient à celui de distribuer. On *détache* un objet clair, en le distribuant de manière qu'il soit opposé à un objet brun; on *détache* deux objets clairs, deux objets bruns l'un de l'autre par la diversité de leurs nuances, &c. (L).

DÉTAILS, (subst. masc. plur.) Les petits *détails*, c'est-à-dire, les petites parties des objets, doivent être négligées par l'art, parce qu'elles ne sont pas même aperçues dans la nature, à moins qu'on ne veuille y faire une attention expresse, & qu'on ne s'en approche assez pour être en état de les examiner. Or, l'artiste doit se tenir assez éloigné de son modèle pour l'embrasser en entier d'un seul coup d'œil: il ne doit donc pas représenter ce qu'il n'a pu voir lui-même sans trop s'approcher.

L'artiste doit représenter les objets dans leur *usage* & dans leur *beauté*.

Pour représenter le corps humain dans son *usage*, il faut donner aux différentes parties ce qui les rend capables de faire les actions auxquelles elles sont destinées. Ainsi, une main imitée par l'art doit conserver toutes les parties qui lui sont nécessaires pour se mouvoir & remplir ses fonctions: mais elle ne doit pas offrir les petites parties qui ne sont pas les causes de ces mouvemens, & qui en sont au contraire les effets; telles sont les rugosités que

la fréquence de ces mouvemens cause à la peau, & que rend plus profonde le dessèchement des parties charnues. Loin d'être au nombre des causes du mouvement & de la vie, elles doivent être considérées comme une dégradation commencée, qui amenera la cessation de la vie & du mouvement.

Il est vrai que, pour représenter la vieillesse, il faudra imiter ces dégradations. Mais, dans ces *détails* mêmes, le peintre d'histoire, l'artiste qui ne s'occupe que du grand, négligera les rides subordonnées, les plis de la peau qui, dans les vieillards, croissent les grandes rides : il ne rendra, par exemple, dans le visage que les rugosités qui, par l'âge, sont presque devenues de grandes formes, & dont on aperçoit déjà le principe dans la force de l'âge viril. Enfin, il montrera de la vieillesse ce qui la rend vénérable, & non ce qui l'annonce décrépite : il n'affligera pas le spectateur par l'idée de la destruction, & lui mettra sous les yeux non la décrépitude de Titon, mais la vieillesse immortelle de Saturne. Cette convenance deviendra un devoir s'il veut peindre le créateur sous la figure d'un vieillard.

Nous avons dit que l'artiste doit représenter les objets dans leur *beauté*. Or, la beauté des contours consiste dans une ligne continue, ondoiyante, serpentine, toujours tendante à la rondeur, & toujours empêchée d'y parvenir par des méplats. La beauté de cette ligne se perdrait, si elle étoit sans cesse interrompue par les petites formes, les petits plis, enfin les petits *détails* que les artistes appellent si énergiquement les pauvretés, les misères de la nature : expression pleine de vérité ; car lorsque la beauté de nos grandes formes pourroit nous énorger, elle nous témoigneroit notre force, notre agilité, l'esprit de vie qui nous anime, ces formes subalternes nous humilient en n'annonçant que notre misère & la mort qui nous menace.

Si des contours nous passons aux parties qu'ils renferment, nous sentirons combien l'art deviendroit froid, sec & mesquin, s'il vouloit exprimer à petits coups de pinceau tous les petits *détails* qu'on peut y apercevoir en les regardant de fort près.

Pour que les formes aient la plus grande beauté, il faut qu'elles aient le plus grand que leur permet leur proportion respective : de petites formes interrompant sans cesse cette grandeur, anéantiroient en même-temps la beauté.

Les *détails* dans les accessoires nuisent à l'impression que doit causer l'ensemble. Si l'artiste charge un vase, un autel, un lectique d'ornemens, de dorure, de bas-reliefs bien terminés, a-t-il intention que le spectateur s'y arrête, ou ne s'y arrête pas ? S'il veut l'appel-

ler à ces *détails*, il veut donc le détourner des principaux objets de l'action : si c'est à l'action principale qu'il veut l'attacher, pourquoi s'expose-t-il à lui causer des distractions par ces *détails* ?

Voyez le peintre des convenances, le Poussin ; s'il met de l'architecture dans ses tableaux, elle lui procure de belles masses ; elle laisse reposer l'œil, & ne l'attire pas par des ornemens déplacés. S'il représente des figures majestueusement vêtues, c'est par la beauté des plis qu'il indique celle de l'étoffe, & il se garde bien de la charger de fleurs & de broderies. Toute partie accessoire qui se fait trop remarquer, arrête l'attention & détruit l'unité.

Paufanias nous a transmis une longue description de tous les ornemens qui accompagnoient la célèbre statue de Jupiter Olympien, chef-d'œuvre de Phidias. Il paroît que ces ornemens ne manquèrent pas d'admirateurs dans l'antiquité, parce que ces sortes de fautes contre le véritable esprit des arts charmeront toujours le vulgaire de tous les temps. « *Tâchez d'apercevoir*, dit M. Falconet, si cette quantité d'ornemens de toute espèce couroit au vrai but de l'art on s'en éloignoit ; laissez-là les éloges que les écrivains ont pu faire de cet ensemble, ces éloges fussent-ils l'écho de l'admiration des contemporains : & si après en avoir jugé par le goût universel qui l'emporte sur les fantaisies des temps & des pays particuliers, vous trouvez que le Jupiter, avec tous ses ornemens, étoit encore grand, majestueux, sublime, vous pourriez trouver qu'en retranchant une partie de ces superfluités, il eût été en proportion du retranchement, plus majestueux & plus sublime encore. »

Nous transcrivons ici quelques lignes de M. Watelet : il les destinoit à l'article *Détails* qui ne s'est pas trouvé dans ses papiers.

« Les peintres, dans l'enfance de leur art, copioient avec soin les *détails* : c'étoit le premier effort d'un art qui n'osoit abandonner un instant la nature & qui l'imitoit sans principes & sans choix. L'art, dans sa force, ne s'attacha qu'au grand, & négligea tout ce qui pouvoit l'en écarter ou l'en distraire. Mais quand les arts ont atteint à la perfection qu'accompagne toujours le grand & le simple, si l'on en revient à l'imitation des petits *détails*, c'est un signe de décadence que l'on peut comparer à l'enfance des vieillards. »

« Je crois qu'il en est de même de la poésie. Les premiers poètes s'étendent sur les *détails* aux dépens du goût & de l'effet. La poésie plus parfaite s'affranchit des *détails* qui n'ont de mérite qu'autant qu'ils sont bien choisis, bien placés, menagés avec discrétion, & qu'ils

» qu'ils ne nuisent pas à l'effet principal. Elle revient aux *détails*, quand le génie est épuisé.

» On peut faire encore la même observation sur l'art dramatique. Les premiers drames se contenoient dans les bornes d'une imitation scrupuleuse. Les drames plus parfaits imitèrent ce qui étoit grand, expressif, utile & beau. Les drames reprennent ensuite la route des *détails* communs que leurs auteurs appellent des vérités, & font retomber l'art au-dessous de ce qu'il étoit dans sa première barbarie ».

Il est des vérités dégoûtantes, il en est de fades, il en est d'horribles : elles ne sont pas l'objet de l'imitation des arts. Ne transportons ni sur la toile, ni sur la scène, les gieux & les pendus de Callot. (*Article de M. LÉVESQUE*).

DEVANT de tableau ; on nomme ainsi la partie antérieure du tableau, celle qu'il présente d'abord aux yeux pour les fixer & les attacher. Les arbres, par exemple, qui sont tout à la fois la partie la plus difficile du paysage, comme ils en sont le plus sensible ornement, doivent être rendus plus distincts sur le *devant du tableau*, & plus confus à mesure qu'on les présente dans l'éloignement. Peut-être que les paysages d'un des plus grands maîtres de l'école française, du peintre des batailles d'Alexandre (*Lebrun*), ne font pas l'effet qu'ils devoient faire, parce que ce célèbre artiste a employé les bruns sur le *devant* de ces sortes de tableaux, & qu'il a toujours placé les clairs sur le derrière. Il est donc de la bonne ordonnance de ne jamais négliger, dans les parties d'un tableau, les règles du clair-obscur & de la perspective aérienne. Ajoutons en général que le peintre ne sauroit trop étudier les objets qui sont sur les premières lignes de son tableau, parce qu'ils attirent les yeux du spectateur, qu'ils impriment le premier caractère de vérité, & qu'ils contribuent extrêmement à faire jouer l'artifice du tableau, & à prévenir l'estime en faveur de tout l'ouvrage : en un mot, il faut toujours se faire une loi de déterminer les *devans d'un tableau*, par un travail exact, & bien entendu. (*Article de M. le Chevalier DE JAU COURT dans l'ancienne Encyclopédie*).

Il faut observer sur cet article que ce n'est point un défaut dans un paysage de placer les bruns sur le *devant* du tableau, comme l'a insinué M. de Jaucourt. On voit de très beaux soleils couchant de Claude le Lorrain & d'autres paysagistes où cette distribution est loin de nuire au tableau. Mais ce seroit en effet un défaut, en plaçant la lumière sur les fonds de ses paysages, de trop forcer les bruns sur les *de-*

Beaux-Arts. Tome I.

vans, de ne les pas refléter, & de ne pas observer sur les objets qui ne sont pas frappés de la lumière, l'effet que produisent les parties lumineuses dont toute la masse de l'air est imprégnée. (L.)

D I

DIMENSIONS. Les *dimensions* relatives entre l'objet qu'imité la peinture & l'objet imité, influent sur l'effet & sur les moyens qu'emploie l'art.

Cette partie n'a peut-être pas été considérée autant qu'elle mérite de l'être.

Il n'est qu'un certain nombre d'objets dans la nature qui puissent être imités dans les mêmes *dimensions* qu'ils présentent ; il en est un bien plus grand nombre que le peintre est obligé de représenter dans des *dimensions* plus petites. Ces deux sortes d'imitations doivent agir & agir en effet par leur *dimension* avant de produire aucun autre effet, parce que la *dimension* est ce qui nous frappe même avant que nous ayons fixé nos regards sur l'objet imité.

Il paroît naturel de croire, & je pense même qu'on ne peut douter qu'un objet, une figure d'homme ou de femme, par exemple, représentée dans la grandeur & les proportions naturelles, ne tire au profit de l'illusion un premier avantage de la conformité des *dimensions*.

Il est une infinité de circonstances où cet avantage est sensible. En effet on ne peut douter que la représentation que Rembrandt fit de sa servante dont il exposa le tableau à sa fenêtre n'auroit pu tromper les passans, si l'imitation avoit été plus grande ou plus petite de proportion que la nature.

Mais il faut observer que plus ce moyen sert de base à l'illusion, plus cette illusion se détache pour ainsi dire du libéral de l'art ; & en effet rien de si commun que de voir des représentations peintes qui, découpées & placées avec adresse, trompent ceux qui les aperçoivent sans avoir, à beaucoup près, les perfections qui font estimer l'art. La représentation d'un homme assis dans un cabinet, tenant un livre, celle d'un chien, d'un chat, d'un amas de papiers & de livres placés bien avantageusement dans les endroits où on doit naturellement les rencontrer, obtiennent assez facilement l'hommage d'une illusion complète, & cependant ces ouvrages ne méritent à l'art & à l'artiste que l'applaudissement qu'on donne à une malice adroitement concertée, & qui réussit comme on l'a désiré.

Il faut penser qu'on fait naturellement alors une distinction très-fine entre tromper avec

B. b

adresse, ou imiter, en employant pour tout artifice les mystères spirituels de l'art.

Il y a quelque apparence que tromper complètement par le moyen de la peinture a été un succès distingué dans les premiers tems de l'établissement de l'art. Ce moyen a encore une réussite complète sur ceux qui n'ont aucune idée de ce qu'est & doit être la peinture regardée principalement comme art libéral.

Et il faut observer à cet égard que, dans les progrès des arts libéraux, la plus nombreuse partie des hommes qui sont destinés seulement à en jouir, ne marchent pas, quant aux idées, à beaucoup près d'un pas égal à celui des hommes qui les pratiquent ou s'en instruisent. Cette différence, qui est désavantageuse aux arts, est telle que dans la ville la plus nombreuse, lorsque la peinture, par exemple, & encore plus la musique, sont portées à une grande perfection, sur cent personnes il en est peut-être quatre-vingt-dix dont les idées sont aussi peu avancées qu'au premier tems où l'art a commencé de s'établir.

Ce nombre effrayant pour l'art s'en tient pour signe distinctif du mérite des ouvrages de peinture à être trompé, & pour ceux de musique à être excité à la danse, & à une certaine gaieté.

Aussi, n'y a-t-il guère que quelques points dans lesquels leurs impressions se rencontrent d'accord avec celles des hommes les plus instruits; pour m'en tenir à la peinture, ce point est l'illusion que produit, par exemple, au théâtre une décoration parfaitement exécutée & artistement éclairée.

Aussi faut-il observer que l'effet que, sans distinction de connoissances, tous ceux qui vont au spectacle, en attendant, est d'être trompés, c'est-à-dire, d'être entraînés à penser qu'un appartement où doit se passer la scène représentée sur les coulisses, séparées les unes des autres, est un appartement réel & fermé de toute part.

On remarquera que cette illusion ou cette tromperie, tient encore à une conformité de *dimensions*, à certains traits & profils qui, découpés par exemple, aident à isoler, & à détacher réellement les objets les uns sur les autres.

D'ailleurs, on doit appercevoir déjà une différence dans cette sorte de tromperie; car ceux dont j'ai parlé, qui apperçoivent sans s'y attendre la figure peinte & découpée d'un homme dormant, ou lisant dans un cabinet, sont complètement trompés: au lieu qu'en général tous ceux qui vont au spectacle, & sur-tout les hommes instruits, savent que les décorations sont des représentations feintes; mais il leur reste cependant encore, comme

je l'ai dit, nombre de détails assez grands sur lesquels ils peuvent être en doute, & quel quefois même absolument trompés.

Cependant, c'est à ce point de réunion des impressions que reçoivent les hommes qui n'ont aucune connoissance de l'art, & de ceux qui en ont, que commence la différence de leurs idées, relativement à l'estime qu'ils accordent, & à l'ouvrage & à l'artiste.

L'homme qui ne connoît que le nom de la peinture, se borne toujours à se féliciter d'être trompé, & ne va pas plus loin; l'homme instruit considère qu'il a fallu non-seulement de l'adresse, mais de l'art, pour le mettre en doute sur la feinte ou la vérité; il voit que l'éloignement des objets paroît bien plus grand qu'il n'est en effet; il remarque qu'un espace peu étendu lui en présente un considérable; il en conclut qu'il faut que l'artiste connoisse des règles qui le fasse parvenir sûrement à cette illusion: ainsi, lors qu'il réfléchit avec méthode, il distingue d'abord l'effet de la couleur, l'illusion de la perspective, & enfin l'artifice avec lequel la décoration est éclairée; il reconnoît alors l'union de l'art avec la science perspective, & avec l'adresse intelligente; dès-lors ses idées s'étendent; l'approbation qu'il donne est mêlée du plaisir d'être séduit jusqu'à être trompé, de l'admiration qu'il prend pour l'art qui produit ces illusions méditées & savantes, enfin de l'estime qu'il accorde à l'artiste qui possède la pratique, l'intelligence, & les connoissances capables de lui procurer l'espèce de plaisir qu'il goûte.

Cherchons actuellement quelque autre production de l'art qui procure ces impressions diverses, & même qui y ajoute. Il n'est pas difficile de la rencontrer, & le portrait est celui qui se présente de plus conforme à ce développement.

Aussi les portraits produisent-ils des impressions différentes sur ceux qui les regardent, en raison des idées plus ou moins éclairées qu'on a sur ce que j'ai développé.

Les hommes de la classe nombreuse qui est reculée (pour parler ainsi) au tems de la naissance de l'art desirant & exigeant même que le portrait les trompe le plus promptement qu'il est possible, & comme ils ne distinguent point ce que j'ai nommé adresse de ce qu'on doit appeler art, si le portrait représente premièrement l'homme qu'on a peint dans les *dimensions* précises qui sont celles de sa tête, de son corps & de ses mains; si ce portrait offre encore son habit, sa coëffure, les détails, non-seulement du costume général, mais de son costume personnel; enfin si en chargeant les formes de ses traits, & sur-tout ce qu'ils peuvent avoir de particulier; & sur-tout les défauts & les difformités, le peintre, fût-il médiocre ou mauvais, fait par-

venir plus vite, & de plus loin une idée frappante de ressemblance; certainement cette représentation a rempli son but auprès d'eux, aussi leur est-il fort indifférent, que, pour me servir de leurs termes, la peinture soit bonne ou non; mais à ce naïf aveu d'ignorance les hommes qui ont quelques teintures, & à bien plus forte raison ceux qui sont vraiment instruits de l'art, laissent échapper un sourire ironique, & ils prononcent cet arrêt qui ne peut être compris par les ignorans, qu'un portrait peut rappeler sûrement la ressemblance de quelqu'un, & n'être qu'un très-mauvais portrait.

On sent qu'il faut qu'alors ces juges sévères, dont le jugement n'est pas compris de ceux qu'ils condamnent, considèrent que pour rappeler en effet d'une manière satisfaisante la ressemblance d'un homme, il peut être, à la vérité, avantageux que l'imitation du physique de sa tête, c'est-à-dire, du relief, de la couleur, de l'effet de la lumière, soit vrai; mais qu'il faut encore que cette tête paroisse vivante, qu'elle semble animée des impressions qui sont les plus ordinaires à celui qu'on a voulu peindre; qu'enfin offrant des empreintes du même caractère, elle semble toute prête à dire les mêmes choses que diroit l'original.

Voilà la source principale des nuances différentes & infinies des jugemens qu'on porte sur la ressemblance, & je pense que la plus grande partie de ces différences naît en effet de ce que tous ceux qui connoissent un homme ou une femme, dont ils regardent le portrait, ne trouvent pas qu'en effet la copie ait l'air de leur dire ce qu'ils pensent que leur diroit l'original. Ils seroit difficile en effet d'imiter jusques-là la nature, & il faut avouer cependant qu'effectivement le caractère de notre physionomie change beaucoup sur-tout pour ceux qui y fixent leurs regards avec quelque intérêt par la nuance anticipée qu'imprime sur tous nos traits ce que nous nous apprêtons à dire à chacun de ceux qui nous parlent, & ce que nous pensons à leur égard en les voyant; c'est par cette raison que, du même portrait, l'un dit qu'il n'est pas assez riant ou assez animé, l'autre qu'il n'a pas la finesse & l'expression de l'original. On compte pour beaucoup, ou l'intérêt qu'on prend à la personne représentée, ou l'idée qu'on a de son caractère, & l'on veut que son portrait inspire la même idée, ou le même intérêt. On compare le plus souvent, sans s'en rendre compte, le caractère qu'on suppose que prendroit la physionomie de celui qui est peint, si l'on se présentait à lui, à celui que lui a donné le peintre. On peut juger de-là s'il est commun qu'un amant soit satisfait du portrait de sa maîtresse.

Voilà donc une des causes principales qui,

susceptibles d'un nombre infini de modifications, rendent les jugemens qu'on porte de la ressemblance tous différens en quelque chose les uns des autres.

Mais par rapport aux hommes instruits, il s'établit encore d'autres diversités d'opinions, qui sont presque uniquement relatives à l'art, & elles s'étendent si loin qu'il arrive quelquefois de dire qu'un portrait est très-beau, quoiqu'il ressemble peu.

On évalue alors, comme on le sent, par une abstraction, le mérite de cette production presque uniquement comme ouvrage de peinture, & on la juge d'après les convenances de l'art, & non d'après les convenances de son emploi particulier. Je ne m'arrêterai pas à une infinité de développemens qui naissent naturellement de ceux dans lesquels je viens d'entrer.

Les autres genres de peinture éprouvent des difficultés, ou reçoivent des avantages de la conformité, ou de la différence de *dimension* qu'ils conservent dans leurs imitations avec les objets imités.

Les fleurs, les fruits, les comestibles, quelques animaux & d'autres objets, tels que des ustensiles, des instrumens, des meubles, &c. reçoivent certainement un degré de vérité de plus, lorsqu'ils sont peints dans leur grandeur naturelle; mais comme il est presque impossible que l'art du peintre soit tel que l'on soit absolument trompé sur la plupart de ces imitations, l'on sent que le mérite y est apprécié d'après les principes établis par l'art pour rappeler avec plus ou moins de vérité, de justesse, d'agrément ou de finesse les idées des objets peints.

Ceux qu'il est impossible de représenter dans les *dimensions* qui leur sont propres, demandent donc un degré d'art de plus; & comme l'artiste ne peut mettre en œuvre ce que j'ai nommé adresse au commencement de cet article, les hommes peu instruits ou ignorans seroient bien embarrassés pour les juger, mais ils ne les jugent pas ou se laissent bonnement inspirer une opinion s'ils s'avisent de vouloir en montrer une.

On sent, d'après tout ce que j'ai dit, combien le paylage a de désavantage pour l'artiste. Un grand arbre ne peut jamais être représenté de manière à tromper; & s'il fait illusion par le rappel des idées, c'est un effet des ressources ou des artifices de l'art & des conventions reçues, auxquels il faut que les hommes même instruits se prêtent beaucoup. Je n'entrerai pas à ce sujet dans des détails qui me conduiroient trop loin, & que les hommes éclairés ou très-disposés à s'instruire suplément; mais en suivant le fil de mes idées, je dirai que les grands animaux sont à-peu-près dans le même cas que les arbres, & qu'enfin dans le genre de l'histoire, la plus grande partie des objets qu'on

représente éprouve le même inconvénient. Le plaisir de ces représentations change donc de point d'appui, & naît de causes fort différentes de celles qui affectent les hommes peu instruits, qui ne réfléchissent pas sur l'impression qu'ils reçoivent, & n'ont de plaisir qu'autant qu'ils ont été trompés.

Ils ne peuvent l'être par le plus beau tableau d'histoire possible, mais ils sont quelquefois dédomagés de ce plaisir, qui n'est que momentané, & ne commence d'exister qu'au moment qu'il cesse; & les hommes instruits goûteront, en raison de leurs lumières & de leur sensibilité, des plaisirs plus vifs, plus durables par les émotions, l'intérêt, l'admiration que causent des imitations qui plaisent, qui attachent, qui parlent à l'esprit, qui occupent le cœur, qui le remuent, & qui cependant ne laissent point ignorer que tous ces effets sont produits par un artifice qui non-seulement ne craint point qu'on l'aperçoive, mais qui gagne à être aperçu.

C'est donc le rappel ingénieux ou artificieux des idées qui fait passer par dessus le défaut de conformité des *dimensions*, & de la représentation trompeuse dans les ouvrages qui appartiennent au genre de l'histoire, & aux genres limitrophes : c'est ce dont on a la preuve dans l'effet des imitations faites dans des proportions beaucoup plus petites, ou quelquefois plus grandes que celles des objets naturels. C'est le rappel des idées qui s'opère par des approximations, & qui va jusqu'à employer de simples indications, qui, non-seulement, plaît un moment, mais qui attache & entraîne à admirer ce qui approche le plus de la vérité, & à savoir gré même de ce qui n'est en quelque sorte que désigné.

Je m'arrêterai ici, en inférant de tout ce que j'ai dit, qu'il n'est pas sans importance de choisir, le plus qu'il est possible, dans les *dimensions* qu'on emploie une conformité avec les *dimensions* naturelles. Les tableaux de peu de figures, ceux dont le sujet en admet beaucoup, mais qui sont composés de manière à présenter sur les premiers plans les principaux personnages d'une action, & à y fixer principalement la vue & l'intérêt, ont un avantage remarquable; au contraire les arbres, par exemple, gagnent à être supposés sur des plans plus éloignés, parce qu'il n'est possible d'arriver à en imiter que les effets, les masses, & à indiquer à-peu-près leur nature & leur caractère.

Il n'est pas nécessaire que je m'arrête à faire sentir que bien qu'un peintre présente l'imitation d'un homme dans sa grandeur naturelle, il ne peut & ne doit pas aspirer à le rendre de manière à tromper par les détails infinis qu'offre la nature de chacune des parties.

Cette ambition conduiroit, comme je le dis, à l'article FINI, TERMINÉ, & dans d'autres à avec moleste & froideur.

Nous ne parlerons pas ici des *dimensions* qu'on doit donner aux figures & aux objets qui placent à des hauteurs considérables, & dont par conséquent le point de vue est nécessairement fixe & fort éloigné de l'objet peint. (*Article de M. WATELET.*)

DISPOSITION. Ce mot est susceptible de deux sens. Il signifie une aptitude qui rend celui qui la possède propre à réussir dans les sciences, les arts, les exercices & les actions du corps; il veut dire aussi, relativement à la peinture, la manière dont l'artiste arrange les objets qui doivent entrer dans la composition d'un tableau.

Je vais commencer par développer le premier de ces deux sens.

Il faut distinguer du penchant la *disposition* ou les *dispositions* (car ce mot dans la signification dont il s'agit s'emploie plus ordinairement au pluriel qu'au singulier).

Le penchant, que l'on confond assez souvent avec les *dispositions*, est une inclination, un désir plus ou moins fort, plus ou moins persévérant de s'occuper d'un objet; mais il ne suppose pas toujours les dispositions nécessaires pour réussir.

Le penchant naît quelquefois de causes accidentelles. Il peut être l'effet de l'exemple qui conduit à l'imitation; il est quelque fois le fruit de l'instigation ou d'un désir vague de suppléer au désœuvrement.

Les véritables *dispositions* supposent, indépendamment d'une intelligence propre à recevoir & à enchaîner certaines idées, certaines conceptions, des organes capables d'exécuter facilement certains mouvemens, d'accomplir certaines opérations.

Mais un jeune homme peut éprouver une inclination accidentelle ou suggérée, pour imiter les objets qu'il voit, sans que la nature ait donné à sa vue la netteté & la justesse nécessaires, sans que sa main soit susceptible d'assez de souplesse & de liant pour obéir à toutes les intentions, quelquefois promptes, quelquefois lentes, mais toujours motivées de l'esprit, inspiré par les idées de l'art.

D'ailleurs les impressions que reçoit son organe visuel en observant la nature, peuvent s'échapper trop promptement de sa réminiscence. Des défauts naturels peuvent donc trahir le penchant qu'auroit donné même la nature, & le penchant seul, comme je l'ai dit, n'est pas un sûr garant des *dispositions*.

Rien n'est si commun, parmi les enfans & les jeunes gens, que ces désirs stériles que fait naître en eux ce qu'ils voyent ou ce qu'ils

entendent; rien de si rare que de rencontrer en eux le concours & le juste accord des qualités qui peuvent conduire aux succès : accord & concours qui forment les véritables *dispositions*.

Ainsi dans toute espèce d'éducation, un des objets les plus essentiels & en même-tems un des plus difficiles à remplir, c'est de ne pas confondre les goûts suggérés, & par conséquent passagers, avec les *dispositions* solides données par la Nature.

Celles-ci cultivées avec intelligence, mettent l'homme à sa place. Les occasions qui font connoître les grandes qualités naturelles & leur assignent un rang, sont rares dans nos constitutions. Conduire par des soins suivis & bien médités, un homme à l'état auquel il est le plus propre, est donc peut-être dans les constitutions actuelles le meilleur système d'éducation.

Ce qui, dans les arts, est le plus avantageux pour l'individu & pour la société, c'est de déterminer à tems, celui dont le penchant n'est pas assez secondé par les *dispositions* à se fixer à quelque objet partiel, à quelque genre particulier, auquel il est peut-être plus propre & qui n'exige pas le complément des *dispositions* nécessaires pour les premiers genres.

Les demi-talens, les talens foibles & avortés, non-seulement sont inutiles à la société, mais contribuent infiniment à dépriser les arts aux yeux de l'ignorance, & à rendre la depravation du goût plus générale.

Je passe au second sens du mot *disposition*.

Ce mot s'emploie plus ordinairement au singulier qu'au pluriel, dans cette acception particulièrement relative à l'art.

La *disposition* fait partie de l'ordre : ainsi dans l'énumération systématique des termes de l'art, après l'*invention* & la *composition*, je présenterois l'*ordonnance* & la *disposition*.

En effet, comme l'*invention* conçoit le sujet & comme la *composition* l'exécute, de même l'*ordonnance* détermine le plan de la composition & la *disposition* place les objets & étend ses soins jusques sur leurs moindres parties. On peut observer que ces quatre termes que je viens d'énoncer, conviennent à tous les arts libéraux, même aux arts mécaniques, & que celui dont il s'agit appartient particulièrement à l'ordre.

Disposer les objets d'un tableau, c'est donc les arranger, les placer, les grouper avec une intention qui, plus ou moins bien méditée, rende la *disposition* excellente ou défectueuse.

Si la *composition* est l'ordre général, la *disposition* est l'ordre particulier.

Cette manière de procéder est inspirée par la nature, dans tous les ouvrages que produi-

sent les hommes; & lorsqu'on examine les hiérarchies, les établissemens de différentes classes subordonnées dans toutes les sociétés à la police particulière, on apperçoit que c'est la *disposition* des individus dans l'*ordonnance* d'une société.

Mais pour ne plus m'écarter de ce qui doit principalement convenir aux artistes, je leur dirai, en m'adressant directement à eux : pour bien disposer, il faut que vous ayez bien conçu votre composition, & j'emprunterois volontiers à Boileau ce précepte : *ce que l'on conçoit bien, s'énonce clairement*. Il est donc indispensable que votre esprit inventif conçoive clairement, par l'effet de la méditation, l'objet de votre composition. Alors votre *ordonnance* sera claire & votre *disposition* si naturelle, qu'elle satisfera tous ceux qui la verront.

L'usage d'esquisser vos conceptions, à mesure qu'elles se présentent; c'est à dire, d'inventer, de composer, d'ordonner & de disposer tout à la fois, est sujet à beaucoup d'inconvéniens; car au moment où les idées naissent, sur-tout si c'est avec quelque chaleur, il est rare qu'elles ne soient pas confuses; une comparaison vous est souvent offerte dans la société par ceux qui parlent au même instant qu'ils commencent à penser. Ceux qui ne s'expriment qu'après avoir pensé ont le même avantage dans la conversation que les Artistes qui ne tracent leurs inventions qu'après les avoir méditées. D'ailleurs il est souvent dangereux d'habituer l'imagination à regarder comme digne d'être produit tout ce qu'elle enfante. Elle peut gagner par cette route plus de facilité à produire, mais aussi trop d'indulgence à se permettre de créer sans choix & sans méditation. Enfin, cette abondance qui s'annonce rapidement par des esquisses souvent confuses, prépare un travail pénible, lorsqu'il faut démêler ce qui vaut la peine d'être choisi, & ce qu'il faut encore y corriger.

C'est par cette pratique trop en usage qu'on se trouve conduit à recoudre ensemble différens fragmens de ces inventions hasardées, & cette manière de composer approche un peu de la fantaisie qu'ont eu quelques peintres, qui, jettant à l'aventure sur une muraille différentes couleurs, y trouvoient ensuite des idées de figures ou de compositions.

Le système & les opérations du sculpteur sont plus réglés, & indiquent l'ordre que la raison prescrit au peintre; en effet le sculpteur, qui cependant doit aussi méditer son sujet, en ébauche l'idée, au moyen d'une *maquette* de terre ou de cire, si docile & si flexible que les défauts qui s'y trouvent disparaissent pour ne plus se montrer à la moindre réflexion qu'il a faite; ainsi le sculpteur court moins de risque que le peintre, en se livrant aux idées

qui lui viennent; d'ailleurs le procédé plus lent force le sculpteur à méditer davantage.

Je ne prétends pas cependant vous interdire, jeunes élèves de la peinture, la satisfaction de réaliser à vos yeux les différentes idées que vous inspire un sujet; mais je vous engage à mettre toujours assez d'intervalle entre le moment où vous concevez par l'invention, & celui où vous enfantez par la *disposition*, pour que vous ayez pu considérer intellectuellement d'une façon distincte, & non pas vague & confuse, l'ensemble de votre production.

Je ne vous parlerai pas des *dispositions*, prises dans le premier sens que j'ai traité dans cet article. Il n'y a pas de conseils à vous donner sur cet objet; vous êtes passifs, & c'est aux Maîtres seuls qu'on pourroit recommander, les soins que souvent ils négligent, de démêler & de diriger les dons de la nature. Ce que nous devons attendre d'eux, c'est qu'ils cultivent vos *dispositions* & qu'ils les déterminent à votre plus grand avantage. Ce qu'ils peuvent vous demander à leur tour, pour ce même avantage, c'est que, lorsque vos *dispositions* leur sont connues & vous sont dévoilées, vous vous sachiez justice en prenant, si ces *dispositions* sont incomplètes, un genre subordonne ou une profession qui vous rende un citoyen utile; car après les désœuvrés qu'on peut regarder comme les plus nuisibles aux sociétés, ceux qui leur sont les moins profitables & les plus incommodes, sont ceux qui suivent avec obstination des états pour lesquels ils n'ont point de *dispositions*; mais ils ne sont pas toujours absolument coupables, car rien n'est si commun (osons le dire à ceux qui influent sur le sort des hommes par les rangs ou par les richesses) que de décider sur les *dispositions*, sans avoir les connoissances & le jugement nécessaires pour une décision aussi délicate & aussi importante.

Aussi, pour l'ordinaire, jugent-ils aussi légèrement en bien, les talens naissans, qu'en mal, les talens formés. De ces jugemens, les premiers sont faux, les seconds sont injustes. Mais d'où vient ce penchant qu'ont presque tous les hommes puissans à décider ainsi sans connoissance & sans justice? Il naît de l'habitude de protéger & de l'attrait qu'a pour eux le caractère de protecteur, parce qu'il paroît établir ou confirmer la supériorité qui les flatte.

Au reste, dans la plupart de ceux qui protègent les talens, parce qu'ils les payent, c'est vanité: dans ceux qui protègent par l'ascendant des titres & des rangs, c'est orgueil, & il faut se rappeler que la vanité est la faiblesse de vouloir passer pour avoir des avantages qui nous manquent; & l'orgueil, la faiblesse de croire de bonne foi posséder des avantages que nous n'avons pas. (*Article de M. WATELET*).

DISTRIBUER, c'est disposer, arranger les objets & les effets de lumière dans un tableau, de façon qu'il en résulte un grand effet. On dit: *Ce peintre entend bien à distribuer ses groupes, ses lumières.*

DISTRIBUTION se dit des objets & des lumières distribués dans un tableau. Il faut remarquer que lorsqu'on dit, *une belle distribution*, on entend celle des objets & des lumières, au lieu que, si l'on n'entend parler que d'une, il faut la spécifier. (*Article de l'ancienne Encyclopédie*).

DIVERSITÉ (subst. fém.), c'est cette partie économique de la peinture qui tient notre esprit attaché & qui attire notre attention par l'art qu'a le peintre de varier dans les personnages d'un tableau l'air, l'attitude & les passions qui sont propres à ces personnages: tout cela demande nécessairement de la *diversité* dans l'expression, & la chose est praticable. Il y a, par exemple, une infinité de joies & de douleurs différentes, que l'art fait exprimer par l'âge, par le sexe, par le tempéramment, par le caractère des nations & des particuliers, par la qualité des personnes & par mille autres moyens; mais cette *diversité* doit être vraie, naturelle, placée, & liée au sujet; il faut que toutes les figures paroissent être rangées & posées d'elles-mêmes suivant leur caractère, sans travail & sans affectation. Nous ne manquons pas de modèles en ce genre, mais il n'y en a point de plus admirables que le tableau de la *Messe du Pape Jules*, celui d'*Artita* & l'*Ecole d'Athènes*, trois chefs-d'œuvre de Raphaël, trois compositions sublimes qui n'appartiennent qu'à lui. Comme la *diversité* de la nature est infinie, la *diversité* de l'imitation peut l'être de même; cependant il n'est pas possible de donner des règles pour enseigner l'art de diversifier les personnages d'un tableau, leurs attitudes, leurs passions: c'est au génie à imaginer; les avis ne peuvent suppléer au génie. (*Article de M. le Chevalier de JEAUCOURT dans l'ancienne Encyclopédie*.) Nous ajouterons plusieurs choses à cet article sous le mot **VARIÉTÉ**.

DO

DOUX (adj.) Il se dit de l'effet. L'effet d'un tableau est *doux* quand des passages insensibles conduisent des clairs aux bruns, quand toutes les couleurs sont amies, quand on ne passe d'une couleur à une autre que par des nuances. L'effet très-*doux* ne peut être très-*piquant*. Le *doux* & le *piquant* sont deux moyens différens de plaire. Le *doux* est opposé au vice de la *dureté* & à la vertu de la *ferté*. Le mot *doux* s'emploie aussi en parlant des affections de l'âme: on dit une expression *douce*. Les affections *douces* sont les

plus difficiles à rendre ; parce que les traits caractéristiques en sont bien moins prononcés que ceux des passions fortes. C'est l'art d'exprimer les affections *douces* qui met Raphaël & un petit nombre d'autres peintres fort au - dessus de leurs rivaux. Elles ajoutent un nouvel intérêt à la beauté qui est altérée par les passions violentes. (Article de M. LEVESQUE.

D R

DRAPER, couvrir une figure de draperies. Pour bien *draper*, il faut que les plis soient grands & en petit nombre, parce que les grandes formes produisent les grandes masses d'ombres & de lumières, & parce que de petites formes multipliées égarent la vue & partagent l'attention. Si le caractère des vêtemens & des étoffes exige de petits plis, ils doivent au moins être distribués par groupes, en sorte qu'un grand nombre de petits plis ne soient que des parties subordonnées d'une même masse formée par un pli principal, & que les plis subalternes ayant moins de profondeur, ne nuisent pas à l'effet général de la lumière.

Nous avons observé ailleurs que les couleurs des draperies peuvent contribuer à l'harmonie du tout ensemble & suppléer aux effets que le clair - obscur ne peut produire seul. Ajoutons que les principes du clair-obscur doivent présider ou régler du moins l'art de *draper*. Si l'on ombroie trop fortement les plis des étoffes qui couvrent les membres frappés de la lumière, il sembleroit que ces plis entrent dans ces membres eux-mêmes & les coupent.

Les draperies contribueront à la vie, au caractère, à l'expression des figures, si tous les mouvemens des plis annoncent le mouvement plus vif ou plus tranquille de ces figures. La couleur & le genre des étoffes concourront à l'expression générale : on n'introduira pas des draperies fines & brillantes dans un sujet triste ou terrible. Thyeste ne sera pas vêtu de couleurs gaies dans le moment où il entend en quelque sorte gronder dans ses entrailles les chairs de son fils qu'il vient de dévorer. La couleur des vêtemens de Porcie ne jouira pas les yeux, lorsque l'âme du spectateur doit être saisie de tristesse, en la voyant avaler des charbons ardents. Mais dans un sujet qui ne doit inspirer que de la gaieté, toutes les draperies seront brillantes & légères.

Les draperies doivent aussi s'accorder avec l'âge & le caractère des figures qu'elles revêtent. Des couleurs gaies, de légères étoffes conviennent à la jeunesse ; des couleurs sombres, des étoffes épaisses à l'âge avancé. Un personnage grave & austère ne sera pas vêtu comme un personnage léger ou voluptueux. Une princesse majestueuse, une sage mère ne se confondront point par leurs vêtemens avec une courtisane.

Si l'on objecte que la nature ne s'accorde pas généralement avec ces principes, on répondra que ces principes se rapportent à l'idéal de l'art, & que c'est à l'idéal que l'art doit sa perfection.

L'artiste représente-t-il une figure qui vole dans l'air ; il doit faire reconnoître par la draperie si elle monte ou si elle descend. Si elle monte, une colonne d'air supérieur pèse sur la draperie ; si elle descend, une colonne d'air inférieur la soutient & la soulève. Les plis posés sur chaque membre, & le jeu général de la draperie doivent aussi indiquer si la figure est en action ou si elle vient d'être en action, si l'action est à son commencement ou à sa fin, si le mouvement a été lent, vif ou violent. Tout cela tient à l'observation, à l'imitation de la nature, mais en même temps tout cela tient à l'idéal, puisqu'on ne peut le copier sur la nature. L'artiste ne peut pas poser, pour le copier à loisir, un modèle qui s'envole, qui court, qui se remue avec plus ou moins de violence.

» La richesse des draperies & des ornemens » qui sont dessus, dit de Piles, fait une partie » de leur beauté, quand le peintre en fait faire » bon usage. » Sensible à l'éclat de l'école Vénitienne, de Piles aimoit les étoffes riches & ornées. Il avoit cependant le bon esprit de sentir que ces ornemens, ces fleurs, ces dessins des étoffes ne convenoient pas aux vêtemens dont on couvre les divinités, & que leurs draperies ne doivent être riches que de la grandeur & de la noblesse des plis qu'elles forment. Cette juste observation auroit pu le conduire plus loin & lui faire reconnoître que, dans les sujets qui portent en eux-mêmes leur grandeur, ces ornemens sont également déplacés, que ces sujets ne doivent être parés que de leur propre noblesse & de l'expression qui leur convient, & que l'art subalterne des fabricans d'étoffes n'est pas digne, dans le genre sublime, de s'associer avec l'art de la peinture.

Si quelquefois le peintre fait un usage discret des belles étoffes, c'est parce qu'elles offrent de beaux tons & de beaux plis, & non parce qu'elles sont ornées de belles fleurs. Il ne doit pas oublier enfin que, dans les sujets de l'histoire ancienne, il ne peut guère employer les étoffes de soie sans pécher contre le costume, puisque, dans l'antiquité, elles n'étoient fabriquées que par les Seres.

La vanité se pare, la vraie grandeur est simple, & c'est la grandeur véritable que le grand peintre doit représenter : c'est la belle nature physique & morale qui est l'objet de son imitation. L'idéal de l'art ne consiste pas à faire Hélène riche, mais à la faire belle. Moins un sujet aura d'ornemens étrangers, & plus il sera beau si l'artiste a du génie. Une belle femme, noblement drapée d'une étoffe simple, sera bien plus noble dans un tableau,

que si elle étoit chargée de perles, d'or & d'étoffes précieuses. Quelquefois, dans la nature, un Roi cherche à soutenir sa majesté par la richesse de ses vêtemens ; mais, dans l'art, un Roi ne doit être grand que de sa majesté personnelle, & c'est cette majesté que l'artiste s'efforce d'exprimer. Assurés est moins paré & logé moins richement, mais il est bien plus grand dans le tableau du Poussin que dans celui de Troyes.

Il est inutile de recommander aux peintres de ne pas se livrer à faire des draperies de *pratique* ; c'est-à-dire, sans consulter la nature. Il y en a eu qui prétendoient savoir les draperies par cœur ; mais on ne peut douter que la nature ne leur eût offert, dans cette partie si variée, bien des choses qu'ils ne savoient pas, ou qui ne se représentoient pas à leur mémoire.

L'usage de l'Ecole Romaine qui destinoit les draperies d'après nature, & les peignoit d'après ces dessins, ne doit pas être adopté par les coloristes, parce que la nature, suivant le caractère des étoffes, produit des tons & des lumières qui donnent à l'ouvrage plus de perfection & de vérité. Cependant Raphaël, qui s'est conformé à cet usage, est resté le premier maître dans l'art de jeter les draperies & de donner aux plis le plus bel ordre. Il est même parvenu, dans cette partie, jusqu'à la beauté idéale. Il est enfin le plus grand peintre de draperies, comme les Vénitiens sont les plus grands peintres d'étoffes.

Écoutez sur la manière de drapper de ce grand artiste, un artiste qui l'a beaucoup étudié, le célèbre Mengs.

Raphaël, dit-il, imita d'abord la manière de draper du Pérugin son maître ; il perfectionna cette manière en étudiant les ouvrages de Massaccio, & sur-tout de Fra-Bartolomeo, & quitta entièrement le goût de l'école d'où il étoit sorti quand il eût vu l'antique. Ce fut dans les bas-reliefs de l'antiquité qu'il découvrit le grand goût du jet des draperies, & il ne tarda pas à l'introduire.

Il découvrit, par les principes des anciens, que le nud est la partie principale, que les draperies doivent être seulement regardées comme une partie accessoire, & qu'elles sont destinées à le couvrir & non à le cacher ; qu'elles doivent être nécessaires & non de caprice ; que par conséquent le vêtement ne doit être ni trop étroit, parce qu'il gêneroit les membres, ni trop ample, parce qu'il les embarrasseroit, mais que l'artiste doit le conformer à la grandeur & à l'attitude de la figure qui est censée le porter.

Il comprit que les grands plis doivent être placés sur les grandes parties du corps, & ne doivent pas être hachés par de petits plis subordonnés ; que quand la nature du vêtement

exige ces petits plis, il faut leur donner peu de saillie, afin qu'ils cèdent toujours à ceux qui indiquent des parties principales.

Il fit donc ses draperies amples, sans plis inutiles, avec des courbures à l'endroit des articulations. Ce fut la forme du nud qui lui indiqua celle des plis de la draperie, & sur de grands muscles il formoit de grandes masses. Quand une partie s'offroit en raccourci, il la couvroit du même nombre de plis qu'elle eût eu si elle avoit été droite, mais il présentait ces plis en raccourci comme la partie qu'ils couvroient.

Il se garda bien de donner à une draperie volante, & qui ne couvroit rien, la forme ou la grandeur de quelque partie du corps. Il y établissoit des yeux grands & profonds, & donnoit aux plis des formes qui n'avoient faire d'équivoques avec celles d'un membre.

Il ne cherchoit pas à placer des plis élégans ; mais des plis nécessaires à bien représenter la partie qu'ils couvroient. Les formes en sont aussi différentes que le sont entr'elles celles des muscles. Jamais elles ne sont ni rondes ni carrées.

Il a donné aux parties saillantes de plus grands plis qu'à celles qui fuyent, & n'a jamais placé de grands plis sur une partie raccourcie, ni de petits plis sur une partie développée.

C'étoit sur les inflexions qu'il plaçoit les grands yeux & les coupes profondes. Il évitoit que deux plis d'une même forme, d'une même grandeur, se trouvassent à côté l'un de l'autre.

On voit que l'air est la cause générale du mouvement de ses draperies volantes ; elles ne sont pas, comme les autres draperies, tirées & appliquées par leur poids.

Il a laissé apercevoir quelquefois les bords de ses draperies, pour montrer que ses figures ne sont pas habillées d'un simple sac. La forme des parties principales, & le poids spécifique de l'air sont les causes de ses plis.

On reconnoît dans ses ouvrages, par les plis de la draperie, quelle étoit, l'instant d'auparavant, l'attitude de la figure, & si, par exemple, un bras étoit étendu ou replié avant l'action actuelle. C'est une expression qu'il a toujours cherché à rendre, parce qu'elle est dans la nature ; c'est aussi dans la nature qu'il faut l'étudier : on ne la trouveroit pas dans le repos parfait du mannequin.

Quand les draperies ne couvrent les membres qu'à demi, & qu'elles ne couvrent, par exemple, qu'imparfaitement une jambe ou un bras, il a eu soin qu'elles coupassent obliquement le membre qu'elles laissent en partie découvert.

Ses plis sont de forme triangulaire. La cause de cette forme est dans la nature : toute draperie tend à s'élargir & s'étendre, & comme en même tems son propre poids l'oblige à se replier sur elle-même, elle s'étend d'un autre côté, ce qui forme des triangles.

Il a reconnu que les mouvemens du corps & de ses membres sont les causes de la situation actuelle de la draperie & de la formation de ses plis : toute sa pratique n'est qu'un développement & une démonstration de cette théorie, & toute manière de draper contraire à cette observation sera vicieuse. (*Article de M. LEVEQUE*).

DRAPERIE. Dans l'art de la Peinture, dont le but est d'imiter tous les corps qui tombent sous le sens de la vue, l'objet le plus noble & le plus intéressant est la représentation de l'homme. L'homme, par un sentiment qui naît ou de la nécessité ou de l'amour-propre, a l'usage de couvrir différentes parties de son corps : l'imitation des différents moyens qu'il emploie pour cela, est ce qu'on désigne plus ordinairement par le mot *draperie* ; mais comme les peintres qui choisissent la figure humaine pour le terme de leurs imitations, sont divisés en plusieurs classes, l'art de draper me paroît susceptible d'une division par laquelle je vais commencer.

Peindre la figure est une façon générale de s'exprimer, qui s'applique à tous ceux qui s'exercent à peindre le corps humain. Les uns entreprennent d'imiter particulièrement les traits du visage & l'habitude du corps, qui nous font distinguer les uns des autres, & cela s'appelle *faire le portrait*. Les autres s'attachent à imiter les actions des hommes, plutôt que le détail exact de leurs traits différens ; mais ces actions sont de plusieurs genres : elles sont ou nobles ou communes, ou véritables & historiques, ou fabuleuses & chimériques, ce qui exige des différences dans la manière de draper. Les *draperies* doivent donc en premier lieu être convenables au genre qu'on traite, & cette loi de convenance qui, en contribuant à la perfection des beaux-arts, est destinée à retenir chaque genre dans des bornes raisonnables, ne peut être trop recommandée aujourd'hui à ceux qui les exercent. Il seroit à souhaiter que, gravée dans l'esprit du peintre de portrait, elle le fût aussi dans l'esprit de ceux qui se font peindre ; ces derniers choisissant un vêtement convenable à l'état qu'ils exercent, éviteroient des inconvéniences & des contrastes bizarres & ridicules, tandis que le peintre assortissant les étoffes, les couleurs & l'habillement à l'âge, au tempérament & à la profession de ceux qu'il représente, ajouteroit une plus grande perfection à ses ouvrages, par un ensemble & une convenance sur lesquels il doit fonder leurs succès.

Le second genre dont j'ai parlé & qui s'exerce à représenter des actions communes, mais vraies, se sous-divise en une infinité de branches qu'il est inutile de parcourir. En général, les peintres de cette classe doivent conformer leurs *draperies* aux modes régnantes, en donnant aux

vêtemens qui sont à l'usage des acteurs qu'ils font agir, toute la grace dont ils sont susceptibles, & la vérité qui peut en indiquer les différentes parties.

Je passe à l'ordre le plus distingué : c'est celui des artistes qui représentent des actions nobles, vraies ou fabuleuses ; on les appelle *peintres d'histoire*. Cette loi de convenance que j'ai recommandée, les oblige à s'instruire dans la science du *costume*. Cette exactitude historique fera honneur à leurs lumières & rejaillira sur leur talent ; car sans entrer dans une trop longue discussion, je dois dire à l'avantage des artistes qui observent avec succès la sévérité du *costume*, que très-souvent la gêne qu'il prescrit, s'étend sur l'ordonnance de la composition. Le génie seul est capable de surmonter cette difficulté, en alliant l'exactitude de certains habillemens peu favorables aux figures, avec la grace qu'on est toujours en droit d'exiger dans les objets imités.

Ce n'est pas assez que les *draperies* soient conformes au *costume* de l'action représentée, il faut en second lieu qu'elles s'accordent au mouvement des figures ; troisièmement, qu'elles laissent entrevoir le nud du corps, & que, sans déguiser les jointures & les emmanchemens, elles les laissent deviner & sentir par les dispositions des plis.

Reprenons cette division, qui embrassera les préceptes qui me paroissent les plus essentiels sur cette partie.

L'exactitude du *costume* ne doit pas être portée à un excès trop gênant ; pour ne pas tomber dans cet abus, le peintre doit éviter également de s'en rapporter sur ce point aux savans qui font leur unique étude de l'antiquité, & aux gens du monde qui n'ont presque aucune idée de cette partie intéressante de l'histoire. Si, trop docile, il consulte ces hommes frivoles qui ne jugent que par un sentiment que les préjugés faussent & qui, bornés au présent, n'ont jamais ajouté à leurs jouissances le tems passé ni l'avenir, il habillera Cyrus indifféremment à la Romaine ou à la Grecque, & Caton, plein de l'idée de l'immortalité, se poignardant pour ne pas survivre à la République, sera paré du déshabillé d'un François de nos jours. D'un autre côté, le faisan critique, qui, passant sa vie à approfondir les points épineux d'une érudition obscure, a ému en lui le goût des arts & les sensations des plaisirs qu'ils procurent, sera plus choqué de voir dans un tableau manquer quelque chose aux armes que portoient les Horaces, qu'il ne sera touché de la vérité de leur action. Le milieu que le peintre peut garder, est de donner à une nation, aux Romains par exemple, les vêtemens qu'ils portoient dans les tems les plus célèbres de la République. Il seroit injuste d'exiger de lui ces recherches longues & pénibles par

lesquelles il pourroit suivre toutes les nuances que le luxe a répandues successivement sur les habillemens de ce peuple fameux. Il aura même encore plus de liberté, lorsque le sujet d'histoire qu'il traitera, remontera à des siècles moins connus, & les tems fabuleux lui laisseront le droit d'habiller suivant son génie les dieux & les héros dont il représenteta les actions. J'ajouterai qu'un peintre est plus excusable, quand, ne consultant point le *costume* d'une nation, il lui donne des *draperies* idéales, que lorsqu'il lui prête celles d'un peuple fort différent. L'ignorance peut passer à la faveur de l'imagination, comme on voit un sexe aimable nous faire excuser ses caprices par les graces dont il les accompagne.

La seconde division de cet article renferme un précepte plus général que le précédent. Les *draperies* doivent être conformes au mouvement des figures qui les portent ; elles doivent l'être aussi au caractère du sujet que l'on traite.

Peu de personnes, à moins qu'elles ne soient initiées dans les mystères de l'art de peindre, imaginent de quelle importance est dans une composition la partie des *draperies*. Souvent c'est l'art avec lequel les figures d'un sujet sont drapées, qui est la base de l'harmonie d'un tableau, soit pour la couleur, soit pour l'ordonnance. Cet art contribue même à l'expression des caractères & des passions ; & si quelqu'un venoit à douter de cette dernière proposition, qu'il réfléchisse un moment sur ce que les habits des hommes qui se présentent à nos yeux, ajoutent ou ôtent continuellement dans notre esprit à l'idée que nous prenons d'eux. Dans l'imitation des hommes, l'habillement concourra donc, avec l'expression de la figure, à confirmer son caractère ; conséquemment un ministre de la religion auquel vous voulez donner une expression respectable, sera vêtu de façon que les plis de ses *draperies* soient grands, nobles, majestueux, & qu'ils paroissent agités d'un mouvement lent & grave. Les vêtemens des vieillards auront quelque chose de lourd, & leur mouvement sera foible, comme les membres qui les agitent ; au contraire, le voile & la gaze dont une nymphe est à demi-couverte, sembleront le jouer des zéphirs ; & leurs plis répandus dans les airs, céderont à l'impression d'une démarche vive & légère.

J'ai dit que cette disposition des *draperies*, & leurs couleurs, renfermeroient souvent la clef de l'harmonie d'un tableau. Je vais rendre plus claire cette vérité, que ceux qui ne sont pas assez versés dans l'art de peindre, ne pourroient peut-être pas développer.

L'harmonie de la couleur dans la peinture, consiste dans la variété des tons que produit la lumière & dans l'accord que leur donnent les jours & les ombres. Il est des couleurs qui

se font valoir, il en est qui se nuisent ; en général, les oppositions dures que produisent les couleurs tranchantes ou les lumières vives & les ombres fortes, brusquement rapprochées, blessent les regards, & sont contraires aux loix de l'harmonie. Le peintre trouve des secours pour satisfaire à ces loix, dans la liberté qu'il a de donner aux étoffes les couleurs propres à lier ensemble celles des autres corps qu'il représente, & à les rendre toutes amies. D'ailleurs, pouvant disposer ses plis de manière qu'ils soient frappés du jour, ou qu'ils en soient privés en tout ou en partie, il rappelle à son gré la lumière dans les endroits où elle lui est nécessaire, ou bien il la fait disparaître par les ombres que la faillie des plis autorise.

Il en est de même de l'harmonie de la composition ou de l'ordonnance du sujet. S'agit-il de grouper plusieurs figures ? Les *draperies* les enchaînent pour ainsi-dire, & viennent remplir les vuides qui sembleroient les détacher les unes des autres ; elles contribuent à soutenir les regards des spectateurs sur l'objet principal, en lui donnant, pour ainsi-dire, plus de consistance & d'étendue : elles lui servent de base, de soutien par leur ampleur. Un voile qui flotte au gré des vents, & qui s'élève dans les airs, rend légère la composition d'une figure, & la termine agréablement. Mais c'en est assez sur le second précepte ; passons au dernier.

Les *draperies* doivent laisser entrevoir le nud du corps & sans déguiser les jointures & les emmanchemens, les faire sentir par la disposition des plis. Il est un moyen simple pour ne point blesser cette loi, & les excellens artistes le pratiquent avec la plus sévère exactitude. Ils commencent par dessiner nue la figure qu'ils doivent draper ; ils avouent que, sans cette précaution, ils seroient sujets à s'égarer, & qu'ils pourroient ajouter ou retrancher, sans s'en appercevoir, à la proportion des parties dont le contour & les formes se perdent quelquefois dans la confusion des plis.

La *draperie* n'est donc pas un moyen de s'exempter de l'exaetitude que demande l'ensemble d'une figure ni de la finesse qu'exige le trait.

Qu'un raccourci, difficile à dessiner juste, embarrasse un artiste médiocre, il croit cacher sa négligence ou sa paresse sous un amas de plis inutiles. Il se trompe : l'œil du critique éclairé remarquera le défaut, plutôt qu'il n'auroit fait peut-être, par l'affectation qu'on a mise à le cacher, & ceux en plus grand nombre, qui jugeront par sentiment, seront toujours désagréablement affectés de ce qui n'est pas conforme à la nature. Le meilleur parti est de surmonter la difficulté du trait par une étude sérieuse du nud ; alors la *draperie* devenue moins contrainte, prendra la forme que lui prescrira

le contour des membres, & ses plis simples & débrouillés n'auront rien qui embarrasse les regards; cependant, comme il est peu de préceptes dont on ne puisse abuser, en les observant trop rigoureusement, il faut, en cherchant à se conformer à celui-ci, c'est-à-dire, en s'efforçant de faire sentir le nud au travers des *draperies*, ne pas tellement ferrer chaque partie du corps, que les membres gênés semblent servir de moule aux étoffes qui y paroîtroient collées. Evitez avec un semblable soin de donner aux vêtemens une telle ampleur, qu'une figure paroisse accablée sous le poids des étoffes, ou que, nageant, pour ainsi dire, dans une quantité de plis, elle ne paroisse que l'accessoire, tandis que les *draperies* deviendroient l'objet principal.

C'est ici l'occasion de réfléchir un moment sur l'usage de ces petites figures, que les peintres nomment *mannequins*; parce que cet usage sembleroit devoir être au moins toléré pour l'étude des *draperies*: il semble même être consacré pour cet objet, par l'exemple de quelques habiles peintres, qui en ont fait un usage assez grand, comme le Poussin; mais si l'on doit juger de la bonté d'un moyen, n'est-ce pas en comparant les inconvéniens qui peuvent en résulter, avec l'utilité qu'on en peut retirer? si cela est, je dois condamner une pratique dangereuse pour un art qui n'a déjà que trop d'écueils à éviter. Mais entrons dans quelques détails.

Les peintres qui avouent qu'on ne peut parvenir à dessiner correctement la figure qu'en l'étudiant sur la nature, trouvent moyen de surmonter dans cette étude la difficulté qu'oppose à leurs efforts cette mobilité naturelle qui fait qu'une figure vivante ne peut demeurer dans une assiette invariable; ils surmontent aussi celle de l'instabilité de la lumière, qui, pendant qu'ils peignent une figure nue, se dégrade, s'affoiblit ou change à tout instant. Comment ces mêmes artistes regardent-ils comme insurmontables ces mêmes difficultés, lorsqu'elles sont pour objet l'étude d'une *draperie*? pourquoi la fixer sur une représentation incorrecte, froide, inanimée, &, dans l'espérance d'imiter plus exactement la couleur & les plis d'un satin, renoncer à ce feu qui doit inspirer des moyens prompts de représenter ce qui ne doit être que peu d'instant sous les yeux?

Ce n'est pas tout: l'artiste s'expose à donner enfin dans les pièges que lui tend une figure, dont les formes ridicules parviennent insensiblement à se glisser dans le tableau & à rendre incorrectes, ou froides & inanimées, celles que le peintre avoit empruntées d'une nature vivante & régulière. Qu'arrive-t-il encore? L'étoffe étudiée sur le *manequin*, & bien plus terminée que le reste du tableau, détruit

l'unité d'imitation, dépare les différens objets représentés, & ce satin, si patiemment imité, offre aux yeux clairvoyans une pesanteur de travail, ou une moleste de touche qui fait bien regretter le teus qu'un artiste a employé à ce travail ingrat. C'est Titien, Paul Véronèse, & sur-tout Vandick qu'il faut suivre. Les *draperies* de ce dernier sont légères, vraies & faites avec une facilité qui indique un artiste supérieur à ces détails. Examinez de près son travail & sa touche: vous voyez combien peu les étoffes les plus riches lui ont coûté; à la distance nécessaire pour voir le tableau, elles l'emportent sur les plus patiens & les plus froids chefs-d'œuvre de ce genre. Le moyen d'arriver à ce beau faire, est d'étudier cette partie en grand, & de donner à chaque espèce d'étoffe la touche qui en rappelle le caractère sans se laisser égarer & se perdre dans la quantité de petites lumières, de demi-teintes, d'ombres que présente une *draperie* immuable apprêtée sur un *manequin*, & posée trop près de l'œil.

Je vais finir par une réflexion sur la manière de *draper* des sculpteurs anciens. Presque toutes leurs figures paroissent drapées d'après des étoffes mouillées. Ces étoffes sont distribuées en différens ordres de petits plis, qui laissent parfaitement distinguer les formes du corps; ce qui n'est cependant pas si général, qu'il n'y ait quelques exceptions, & qu'on n'ait trouvé des morceaux de sculpture grecque traités dans une manière plus large pour les *draperies*, & telle qu'elle convient à la peinture. En conseillant aux peintres de ne pas imiter servilement l'antique dans la manière de *draper*, il s'en faut bien que je prétende la blâmer. Les anciens sont assez justifiés par ce qui est arrivé quelquefois à nos statuaires, lorsque voulant affecter une grande manière & des plis grands & simples, ils ont laissé le spectateur incertain, si ce qu'il voyoit étoit l'imitation des accidens d'un rocher ou des plis flexibles d'une étoffe. En effet, rien n'étant plus éloigné de la flexibilité & de la légèreté d'une gaze ou d'un taffetas, que l'apparence que nous offre une surface de pierre ou de marbre, il faut choisir dans les accidens des *draperies* ce qui doit caractériser davantage leur souplesse & leur mobilité, sur-tout ne pouvant y ramener l'esprit par l'éclat, la variété des couleurs & par le jeu de la lumière. (*Article de M. WATELET*).

D U

DUR (adj.) Un tableau est *dur* lorsque les choses sont marquées par des lumières & des ombres trop fortes & trop voisines les unes des autres. Un dessin est *dur* quand les arties

du contour ou de l'intérieur sont trop prononcées, & que la peau ne recouvre ni les muscles, ni les attaches, ni les jointures : ce qui est souvent arrivé à d'habiles artistes, pour avoir trop affecté de montrer leur science en anatomie. Le dessin peut aussi être *dur*, comme un

tableau, par le défaut de passages qui conduisent doucement de la lumière aux ombres. Il peut encore être *dur* de crayon, si les hachures trop fortes ne sont pas adoucies par un grené qui leur serve de fond. (*Extrait en grande partie de l'ancienne Encyclopédie*).



E

EAU-FORTE, (subst. fém.) terme de gravure. Le mot *eau-forte* se prend en deux sens différens : il signifie, dans le premier sens, une liqueur acide qui ronge l'airain. Il y en a de deux sortes ; l'*eau-forte* de départ, & l'*eau-forte* à couler : l'artiste en fait usage pour rendre profondes & solides les tailles qu'il a tracées sur un vernis dont il a commencé par couvrir son cuivre. Cette opération appartient à la pratique.

L'*eau-forte*, dans un autre sens, se prend pour l'estampe qui est le produit du travail que l'artiste a tracé sur le vernis, & qu'il a fait creuser par l'*eau-forte*. C'est dans ce sens que l'on dit : « les *eaux-fortes* de Labelle sont » pleines d'esprit. Les *eaux-fortes* des peintres sont quelquefois plus recherchées que les » plus belles estampes des graveurs ».

Ceux qui ont quelque connoissance des procédés de la gravure au burin & de celle à l'*eau-forte*, ou qui prendront la peine de se procurer cette connoissance dans le dictionnaire pratique, sentiront combien la gravure à l'*eau-forte* doit l'emporter par l'esprit, le goût & la liberté. Le burin est un outil résistant, qui est poussé par la force du poignet, au lieu d'être conduit par l'agilité des doigts, & qui ne procède que par des lignes droites ou circulaires. La pointe dont on se sert pour graver à l'*eau-forte* se tient avec les doigts comme une plume ou un crayon & se prête à tous les mouvemens que les doigts veulent lui imprimer. Tantôt on la conduit avec fermeté, tantôt on la fait badiner sur le vernis ; elle se prête à tous les travaux capricieux qu'on lui prescrit de tracer. Comparée au crayon, elle a le désavantage de la résistance que lui oppose le cuivre qu'elle doit entamer plus ou moins légèrement ; mais elle a l'avantage de produire au besoin des travaux bien plus subtils. Si les tailles qu'elle trace ont par elles-mêmes plus de maigreur & de sécheresse que les hachures faites au crayon, c'est un inconvénient que l'intelligence & le goût de l'artiste font aisément disparaître, & dont il tire même des agrémens particuliers à son art.

Les *eaux-fortes*, prises dans l'acception où elles signifient des estampes produites par des travaux destinés à la pointe & creusés par l'*eau-forte*, sont de deux espèces. Les unes sont destinées par l'artiste à demeurer telles qu'elles sont ; les *eaux-fortes* des peintres sont en général de cette classe. Les autres sont seulement les ébauches d'estampes qui doivent être en-

E

suite terminées au burin ; telles sont, en général, les *eaux-fortes* des graveurs.

On sent que, par leur différente destination, elles exigent des travaux d'espèce différente. Le peintre ne se proposant pas de revenir sur son ouvrage, doit y établir tous les travaux nécessaires pour produire l'effet qu'il a dans la pensée. Le graveur qui travaillera de nouveau son cuivre, n'y établit que les premiers travaux, & les laisse bien loin de l'effet qu'il produira sa planche terminée. L'*eau-forte* du peintre peut donc avoir un effet très-piquant ; celle du graveur n'a d'ordinaire qu'un effet grisâtre, fade & blafard. Le peintre, n'ayant pas dessein de repasser sur les opérations de sa pointe avec un instrument plus inflexible, se permet tous les travaux que son goût lui inspire, il fait jouer à son gré sur le vernis une pointe libertine, il épargne, il mélange, il prodigue les travaux : il en établit qu'il prévoit bien qui seront confondus & crévés par l'*eau-forte*, & se promet d'avance, de ces accidens, des effets piquans & pittoresques. Cette heureuse audace est interdite au graveur : en opérant avec la pointe, il est occupé des opérations qu'il doit faire dans la suite avec le burin ; il ne permet guère à sa pointe de tracer un chemin que son burin ne pourra suivre ; on sent qu'il n'use de sa liberté actuelle qu'avec le sentiment de son esclavage futur. L'*eau-forte* du peintre sera donc libre, ragoûtante, spirituelle ; l'*eau-forte* du graveur sera froide, servile & peinée.

Ce que nous venons de dire ne doit pas être pris trop généralement. Il y a des *eaux-fortes* de peintres qui ont peu de mérite, même dans la partie du dessin, parce que ces peintres, peu accoutumés à manier la pointe, & gênés par la résistance du cuivre, n'ont pu établir leur trait avec la même sûreté qu'ils l'auroient fait au crayon ou au pinceau. Il y a des *eaux-fortes* de graveurs qui offrent des travaux libres & pittoresques, parce qu'ils ont fort avancé, & quelquefois même achevé à la pointe les parties dont elle s'acquiert mieux que le burin. Corneille Wilscher a quelquefois montré, dans la même estampe, ce que la pointe peut produire de plus brut, avec ce que le burin peut produire de plus brillant.

Il y a des estampes très-avancées & même presque entièrement terminées à l'*eau-forte* qui sont très-estimées, parce qu'elles rendent bien à plusieurs égards les tableaux du maître

d'après lequel elles sont faites, & qui n'ont cependant aucun mérite remarquable par rapport au travail de la pointe. Le trait & l'effet s'y trouve, mais la manœuvre n'en a rien d'aimable ni de piquant. Telles sont les gravures de Michel Dorigny d'après le Vouet son beau-père : je placerois encore dans cette classe, mais dans un rang supérieur, les estampes de Pefne, d'après le Poussin.

On établit mal avec des paroles le mérite des ouvrages des arts. Le lecteur qui voudra sentir le mérite des *eaux-fortes*, doit considérer avec une sorte d'étude celles du Bénédicté, du Rembrandt, de Labelle, de Callot, de le Clerc, de Smidt, & de différens peintres. Ce ne sera qu'après s'être familiarisé avec ce genre, qu'il commencera à aimer celles de Vandick, quoique peu soignées. Il ne négligera pas non plus celles d'Annibal Carrache, ni du Guide, &c. quoique la manœuvre en soit un peu froide. Les estampes de Gérard Audran lui offriront le mélange le plus pittoresque de la pointe & du burin. En vain de brillans ouvriers employeront tout le prestige, tout le charlatanisme de leur métier pour corrompre le goût du public sur le vrai mérite de la gravure : il restera toujours de vrais connoisseurs qui conserveront la palme à ce grand artiste.

Duchange ne possédoit pas au même degré que Gérard Audran la partie pittoresque de l'*eau-forte* ; mais il avoit un très-bon goût. Cet artiste, & les graveurs de son école laissent badiner & briller l'*eau-forte* sur les parties claires de leurs estampes & dans les lointains. On a perdu cette pratique, & l'on réserve aujourd'hui ces parties pour le travail du burin pur. On se plaît à faire triompher le métier dans les parties mêmes qui auroient tant de grace si elles étoient réservées à l'art.

Il semble, en général, que les graveurs ne se servent aujourd'hui de l'*eau-forte*, que parce qu'ils ne sont pas assez familiers avec le burin pour ébaucher leurs planches sans le secours de la pointe. Les grands maîtres en gravure se servoient de la pointe, parce qu'ils sentoient tout ce que le mélange de ses travaux avec ceux du burin pouvoit ajouter de pittoresque à leurs ouvrages. Ce n'est pas la peine d'établir des travaux à la pointe, pour que le burin les efface entièrement. On a vu des graveurs plus sensibles à la variété des ressources de l'art qu'aux allèchemens du métier, donner à leurs travaux au burin le désordre pittoresque & la brutalité des travaux à l'*eau-forte*. On en trouvera de beaux exemples dans les estampes de Bollwert. Il gravoit les tableaux de Rubens sous les yeux de ce grand maître ; & Rubens n'étoit pas applaudi le graveur qui auroit sacrifié une partie des ressources de l'art à la vanité de montrer par-tout des tailles

bien brillantes, bien froides & bien léchées ; & qui auroit voulu rendre ses tableaux avec les mêmes manœuvres qu'il faudroit employer pour rendre des ouvrages d'airain ou d'orfèvrerie.

L'*eau-forte*, c'est-à-dire, la pointe doit travailler beaucoup dans le feuillé des arbres, les terrasses, les draperies grossières, les chaumières & toutes les fabriques rustiques : elle doit dominer dans les lointains, parce que l'interposition de l'air leur donne un vague, une sorte d'indécision & de molesse qui seroit moins bien exprimé par les travaux plus fermes du burin : elle ébauchera avec succès les chairs. Le burin s'acquittera mieux du travail des eaux, du marbre, de l'airain, des vases précieux, des étoffes brillantes. Quelquefois l'*eau-forte* fera heureusement le dessous du travail, & elle sera recouverte d'une ou de deux tailles au burin qui formeront une sorte de glacis, & accorderont cette ébauche d'*eau forte* avec les travaux voisins où le burin sera dominant. Enfin il ne faut pas oublier que la gravure n'est pas seulement un métier, mais un art, & qu'elle doit consulter le goût. (*Article de M. LEVESQUE*).

É B

ÉBAUCHE, (sust. fém.) ce terme n'est pas synonyme d'esquisse. L'esquisse est la première pensée du tableau, exprimée d'une manière plus ou moins terminée, & jetée sur un papier ou sur une toile séparée. Les figures, les accessoires, le site, l'effet y sont indiqués ; mais rien n'y est rendu, rien n'y est arrêté. C'est pour le peintre ce que seroit le plan d'un ouvrage pour un écrivain. L'*ébauche* est le premier travail du tableau même : elle doit être couverte dans la suite par d'autres travaux ; mais cependant elle doit subsister, & même, si elle est sagement faite, les couleurs en doivent servir & concourir à l'effet de celles qui les couvriront, sur-tout dans les ombres qui doivent toujours être légères de couleur. Par conséquent dès l'*ébauche*, les formes doivent être arrêtées, sans quoi elle ne serviroit pas, puisqu'il faudroit l'effacer par les couches supérieures ; elle seroit même nuisible, car les couleurs du dessous percent avec le tems. Il est donc utile de prévoir, en établissant les teintes de l'*ébauche*, celles qu'on mettra par dessus.

Tous les peintres ne suivent pas la même méthode dans leurs *ébauches*. Il y en a de qui l'*ébauche* offre déjà, mais d'une teinte plus foible, l'effet qu'ils se proposent de produire dans le fini. D'autres ne font qu'un léger lavis de couleur, & leur tableau *ébauches* ne présente qu'une grisaille. Rubens pensoit, en *ébauchant*, à tirer parti, non-seulement de son *ébauche*

mais même des tons de l'impression de la toile.

Suivant Laireffe, la meilleure méthode, quand il doit y avoir du paysage dans le tableau, est de commencer l'ébauche par le fond, parce que c'est d'après la clarté ou l'obscurité du ciel qu'il faut disposer toutes les autres parties & régler toutes les teintes des objets.

Mais si ce sont des figures ou d'autres grands objets qui forment la principale partie du tableau, il croit qu'alors il faut commencer par l'endroit où doit être employée la plus grande force. Il recommande, pour ne pas faire un travail inutile, d'observer dès l'ébauche la perspective aérienne, & de disposer les couleurs & les teintes de manière qu'en regardant le tableau à un certain éloignement, il y ait déjà un parfait accord dans l'ensemble. Il juge avec raison que cette méthode procurera beaucoup de facilité pour la suite du travail.

Il blâme sur-tout les peintres qui ne suivent que le caprice dans le choix de la partie du tableau par laquelle ils commencent leur ébauche; qui, si leur imagination est flattée de la représentation d'un vase d'or, commenceront par ce vase, pour passer ensuite, sans un dessin bien déterminé & bien réfléchi, à une draperie bleue, puis à une draperie rouge, &c. Il trouve le même inconvénient à peindre d'abord & à terminer entièrement le nud, pour passer ensuite aux draperies & à tous les accessoires. Les ouvrages, commencés par cette méthode vicieuse, n'offrent, suivant lui, qu'une incohérence qui embarrasse plus l'artiste que s'il n'avoit sous ses yeux qu'une toile imprimée. Mais quand la disposition, le coloris, l'entente générale ont été bien observés dans la première couche de couleurs qui forme l'ébauche, quand tout y a été le produit de la réflexion sur l'ouvrage qui doit suivre, l'artiste peut s'appliquer avec goût à la meilleure manière de finir ce qu'il a si bien indiqué.

On se sert aussi du mot *ébauche* dans la sculpture & la gravure. On dit *ébaucher* une statue, un bas-relief, une planche: mais on dit plus volontiers *esquisser* un dessin, quoique les premiers travaux par lesquels on établit les formes intérieures & le clair obscur répondent à ceux de l'ébauche en peinture, puisqu'un dessin terminé est en effet un tableau d'une seule couleur, un *camayeu*. (*Article de M. LEVESQUE*).

É C

ÉCAILLE, ÉCAILLE. On dit qu'un tableau *s'écaille*, lorsqu'il s'en détache de petites parties qu'on appelle *écailles*. Les peintures à fresque sont sujettes à *s'écailler*. Le stuc *s'écaille*

également. On dit: ce tableau *s'écaille*, est tout *écaillé*. (*Article de l'ancienne Encyclopédie*).

ECHAMPÊR, (v. act.) c'est terminer les contours des objets, les tirer du *champ*, c'est-à-dire, les détacher d'avec le fond. (*Article de l'ancienne Encyclopédie*).

ÉCHO de lumière, (subst. masc.) On appelle ainsi métaphoriquement la répétition de la lumière, comme au sens propre, on appelle *écho* la répétition du son.

On ne doit jamais répéter la lumière principale; mais il est important de la rappeler dans les diverses parties de la composition, à moins qu'on ne traite des sujets de nuit. Pour soutenir la lumière principale, il faut introduire des *échos lumineux* qui appellent successivement l'œil du spectateur, & qui, le promenant d'un bout à l'autre sur des lignes diagonales, lui fassent paroître le tableau plus grand que la toile.

C'est à l'endroit où se passe le plus fort intérêt de l'action qu'il convient ordinairement de placer la lumière principale; les *échos* doivent être distribués sur les circonstances les plus considérables. Ils peuvent être portés à l'éclat le plus vif sur les premiers sites, pourvu que le volume n'en soit pas bien large, & qu'ils ne soient, par rapport à la lumière dominante, que ce que sont les touches de la masse. La lumière principale doit être liée avec tous les objets qui l'environnent par ces *échos*, c'est-à-dire, par des lumières secondes moins vives, & qui ne disputent avec elle ni par l'éclat, ni par le volume. (*Article extrait du Traité de Peinture de M. DANDRÉ BARDON*).

ÉCLAT, ÉCLATANT. On dit qu'un tableau a de l'*éclat*, lorsqu'il est clair presque par tout, & que, quoiqu'il y ait très-peu d'ombres pour faire valoir les clairs, il est cependant extrêmement brillant. (*Article de l'ancienne Encyclopédie*).

ECOLE, (subst. fem.) dans les *beaux arts*, signifie proprement une *classe d'artistes* qui ont appris leur art d'un maître, soit en recevant ses leçons, soit en étudiant ses ouvrages, & qui en conséquence ont suivi plus ou moins la manière de ce maître, soit à dessin de l'imiter, soit par l'habitude qui leur a fait adopter ses principes. Une habitude si ordinaire à des avantages sans doute, mais elle a peut-être encore de plus grands inconvénients. Ces inconvénients, pour ne parler ici que de la peinture, se font principalement sentir dans la partie de la couleur, si j'en crois les habiles artistes & les connoisseurs vraiment éclairés. Selon eux, cette espèce de convention tacite formée dans une

école, pour rendre les effets de la lumière par tels ou tels moyens, ne produit qu'un peuple fervile d'imitateurs, qui vont toujours en dégénéralant; ce qu'on pourroit prouver aisément par les exemples.

Une seconde observation non moins importante, que je dois aux mêmes connoisseurs, c'est qu'il est très-dangereux de porter un jugement général sur les ouvrages sortis d'une *école*; ce jugement est rarement assez exact pour satisfaire celui qui le porte, à plus forte raison pour satisfaire les autres. Les ouvrages de peinture changent tous les jours, ils perdent l'accord que l'artiste y avoit mis; enfin ils ont, comme tout ce qui existe, une espèce de vie dont le tenis est borné, & dans laquelle il faut distinguer un état d'enfance, un état de perfection, du moins au degré où ils peuvent l'avoir, & un état de caducité: or ce n'est que dans le second de ces trois états qu'on peut les apprécier avec justice.

On dit pour l'ordinaire que l'*école* romaine s'est principalement attachée au dessein, l'*école* vénitienne au coloris, &c. On ne doit point entendre par-là que les peintres de ces *écoles* aient eu le projet formé de préférer le dessein à la couleur, ou la couleur au dessein: ce seroit leur attribuer des vues qu'ils n'eurent sans doute jamais. Il est vrai que par le résultat des ouvrages des différentes *écoles*, il s'est trouvé que certaines parties de la peinture ont été plus en honneur dans certaines *écoles* que dans d'autres; mais il seroit très-difficile de démêler & d'assigner les causes de ces différences: elles peuvent être morales & non moins obscures.

Est-ce à ces causes physiques ou aux causes morales, ou à la réunion des unes & des autres, qu'on doit attribuer l'état de langueur où la peinture & la sculpture sont actuellement, en Italie? L'*école* de peinture françoise est aujourd'hui, de l'aveu général, supérieure à toutes les autres. Sont-ce les récompenses, les occasions, l'encouragement & l'émulation qui manquent aux Italiens? car ce ne sont pas les grands modèles. Ne seroit-ce point plutôt un caprice de la nature, qui, en fait de talens & de génie, se plaît, pour ainsi dire, à ouvrir de tems en tems des mines, qu'elle referme ensuite absolument pour plusieurs siècles? plusieurs des grands peintres d'Italie & de Flandres ont vécu & sont morts dans la misère: quelques-uns ont été persécutés, bien loin d'être encouragés. Mais la nature se joue de l'injustice de la fortune, & de celle des hommes; elle produit des génies rares au milieu d'un peuple de barbares, comme elle fait naître les plantes précieuses parmi des Sauvages qui en ignorent la vertu.

On se plaint que notre *école* de peinture commence à dégénérer, sinon par le mérite, au moins par le nombre des bons artistes: notre

école de sculpture, au contraire, se soutient: peut-être même, par le nombre & le talent des artistes, est-elle supérieure à ce qu'elle a jamais été. Les peintres prétendent, pour se justifier, que la peinture est sans comparaison plus difficile que la sculpture; on juge bien que les sculpteurs n'en conviennent pas, & je ne prétends point décider cette question: je me contenterai de demander si la peinture avoit moins de difficultés lorsque nos peintres égaloient ou même surpassaient nos sculpteurs. Mais j'entrevois deux raisons de cette inégalité des deux *écoles*: la première est le goût ridicule & barbare de la nation pour les magots de porcelaine & les figures estropiées de la Chine. Comment, avec un pareil goût, aimera-t-on les sujets nobles, vastes & bien traités? Aussi les grands ouvrages de peinture se sont-ils aujourd'hui réfugiés dans nos églises, où même on trouve rarement les occasions de travailler en ce genre. Une seconde raison non moins réelle que la première, & qui mérite beaucoup plus d'attention, parce qu'elle peut s'appliquer aux lettres comme aux arts, c'est la vie différente que menent les peintres & les sculpteurs. L'ouvrage de ceux-ci demandant plus de tems, plus de soins, plus d'assiduité, les force à être moins répandus: ils sont donc moins sujets à se corrompre le goût par le commerce, les vues & les conseils d'une foule de prétendus connoisseurs, aussi ignorans que présomptueux. Ce seroit une question bien digne d'être proposée par une de nos académies, que d'examiner si le commerce des gens du monde a fait plus de bien que de tort aux gens de Lettres & aux artistes. Un de nos plus grands sculpteurs ne va jamais aux spectacles que nous appellons sérieux & nobles, de crainte que la manière étrange dont les héros & les dieux y sont souvent habillés, ne dérange les idées vraies, majestueuses & simples qu'il s'est formées sur ce sujet. Il ne craint pas la même chose des spectacles de farce, où les habillemens grotesques ne laissent dans son ame aucune trace nuisible. C'est à-peu-près par la même raison que le P. Malebranche ne se délassoit qu'avec des jeux d'enfant. Or je dis que le commerce d'un grand nombre de faux juges est aussi dangereux à un artiste, que la fréquentation de nos grands spectacles le seroit à l'artiste dont on vient de parler. Notre *école* de peinture se perdra totalement, si les amateurs qui ne sont qu'amateurs (& combien peu y en a-t-il qui soient autre chose ?) prétendent y donner le ton par leurs discours & par leurs écrits. Toutes leurs dissertations n'aboutiront qu'à faire de nos artistes de beaux esprits manqués & de mauvais peintres. Raphaël n'avoit guère lu d'écrits sur son art, encore moins de dissertations; mais il étudia la nature & l'antique. Jules II, & Léon

Léon X laissoient faire ce grand homme, & le récompensent en souverains, sans le conseiller en imbécilles. Les François ont peut-être beaucoup plus & beaucoup mieux écrit que les Italiens sur la peinture, les Italiens n'en sont pas moins leurs maîtres en ce genre. On peut se rappeler à cette occasion l'histoire de ces deux architectes qui se présentèrent aux Athéniens pour exécuter un grand ouvrage que la république vouloit faire. L'un d'eux parla très-long-tems & très-disertement sur son art, & l'autre se contenta de dire après un long silence : *ce qu'il a dit, je le ferai.*

On auroit tort de conclure de ce que je viens d'avancer, que les peintres, & en général les artistes, ne doivent point écrire sur leur art ; je suis persuadé au contraire qu'eux seuls en sont vraiment capables : mais il y a un tems pour faire des ouvrages de génie, & un tems pour en écrire : ce dernier tems est arrivé, quand le feu de l'imagination commence à être ralenti par l'âge ; c'est alors que l'expérience acquise par un long travail, a fourni une matière abondante de réflexions, & l'on n'a rien de mieux à faire que de les mettre en ordre. Mais un peintre qui dans sa vigueur abandonne la palette & les pinceaux pour la plume, me paroît semblable à un poète qui s'adonneroit à l'étude des langues orientales ; dès ce moment la nullité ou la médiocrité du talent de l'un & de l'autre est décidée. On ne songe guère à écrire sur la poétique, quand on est en état de faire l'Iliade.

La supériorité généralement reconnue, ce me semble, de l'école ancienne d'Italie sur l'école française ancienne & moderne, en fait de peinture, me fournit une autre réflexion que je crois devoir présenter à mes lecteurs. Si quelqu'un vouloit persuader que nos peintres effacent ceux de l'Italie, il pourroit raisonner en cette sorte : Raphaël & un grand nombre de dessinateurs italiens, ont manqué de coloris ; la plupart des coloristes ont péché dans le dessin : Michel-Ange, Paul Veronese, & les plus grands maîtres de l'école italienne, ont mis dans leurs ouvrages des absurdités grossières. Nos peintres français au contraire ont été sans comparaison plus raisonnables & plus sages dans leurs compositions. On ne voit point dans les tableaux de le Sueur, du Poussin, & de le Brun, des contre-sens & des anachronismes ridicules, & dans les ouvrages de ces grands hommes la sagesse n'a point nui à la beauté : donc notre école est fort supérieure à celle d'Italie. Voilà un raisonnement très-faux, dont pourtant tout est vrai, excepté la conséquence. C'est qu'il faut juger les ouvrages de génie, non par les fautes qui s'y rencontrent, mais par les beautés qui s'y trouvent. Le tableau de la famille de Darius est

le chef-d'œuvre de le Brun ; cet ouvrage est très-estimable par la composition, l'ordonnance, & l'expression même : cependant, de l'avis des connoisseurs, il se soutient à peine auprès du tableau de Paul Veronese, qu'on voit à côté de lui dans les appartemens de Versailles, & qui représente les pèlerins d'Emmaüs, parce que ce dernier tableau a des beautés supérieures, qui font oublier les fautes grossières de sa composition. La *Pucelle*, si j'en crois ceux qui ont eu la patience de la lire, est mieux conduite que l'*Enéide*, & cela n'est pas difficile à croire ; mais vingt beaux vers de Virgile écrasent toute l'ordonnance de la *Pucelle*. Les pièces de Shakespear ont des grossièretés barbares ; mais à-travers cette épaisse fumée brillent des traits de génie que lui seul y pouvoit mettre ; c'est d'après ces traits qu'on doit le juger, comme c'est d'après *Cinna* & *Polieucte*, & non d'après *Tite* & *Bérénice*, qu'on doit juger Corneille. L'école d'Italie, malgré tous ses défauts, est supérieure à l'école française, parce que les grands maîtres d'Italie sont sans comparaison en plus grand nombre que les grands maîtres de France, & parce qu'il y a dans les tableaux d'Italie des beautés que les François n'ont point atteintes. Qu'on ne m'accuse point ici de rabaisser ma nation ; personne n'est plus admirateur que moi des excellens ouvrages qui en sont sortis ; mais il me semble qu'il seroit aussi ridicule de lui accorder la supériorité dans tous les genres, qu'injuste de la lui refuser dans plusieurs.

Sans nous écarter de notre sujet (car il s'agit ici des écoles des beaux arts en général), nous pouvons appliquer à la Musique une partie de ce que nous venons de dire. Ceux de nos écrivains qui dans ces derniers tems ont attaqué la musique italienne, & dont la plupart, très-féconds en injures, n'avoient pas la plus légère connoissance de l'art, ont fait contre elle un raisonnement précisément semblable à celui qui vient d'être réfuté. Ce raisonnement transporté de la musique à la peinture, eût été, ce me semble, la meilleure réponse qu'on pût opposer aux adversaires de la musique italienne. Il ne s'agit pas de savoir si les Italiens ont beaucoup de mauvaise musique, cela doit être, comme ils ont sans doute beaucoup de mauvais tableaux ; s'ils ont fait souvent des contresens, cela doit être encore ; si leurs points d'orgue sont déplacés ou non ; s'ils ont prodigué ou non les ornemens mal-à-propos : il s'agit de savoir si dans l'expression du sentiment & des passions, & dans la peinture des objets de toute espèce, leur musique est supérieure à la nôtre, soit par le nombre, soit par la qualité des morceaux, soit par tous les deux ensemble. Voilà, s'il m'est permis de parler ainsi, l'énoncé du problème à résoudre pour

juger la question. L'Europe semble avoir jugé en faveur des Italiens, & ce jugement mérite d'autant plus d'attention, qu'elle a tout-à-la-fois adopté généralement notre langue & nos pièces de théâtre, & profcrit généralement notre musique. S'est-elle trompée, ou non? c'est ce que notre postérité décidera. Il me paroît seulement que la distinction si commune entre la musique Française & l'Italienne, est frivole ou fautive. Il n'y a qu'un genre de musique : c'est la bonne. A-t-on jamais parlé de la peinture française & de la Peinture italienne? La nature est la même par-tout; ainsi les arts qui l'imitent, doivent aussi être par-tout semblables.

Comme il y a en Peinture différentes *écoles*, il y en a aussi en Sculpture, en Architecture, en Musique, & en général dans tous les beaux Arts. En Musique, par exemple, tous ceux qui ont suivi le style d'un grand maître (car la Musique a son style comme le Discours), sont ou peuvent être regardés comme de l'école de ce maître. L'illustre Pergolèse est le Raphaël de la Musique italienne; son style est celui qui mérite le plus d'être suivi, & qui en effet l'a été le plus par les artistes de sa nation : peut-être commencent-ils à s'écarter un peu trop du ton vrai, noble & simple, que ce grand homme avoit donné. Il semble que la Musique en Italie commence à approcher du style de Sénèque; l'art & l'esprit s'y montrent quelquefois un peu trop, quoiqu'on y remarque encore des beautés vraies, supérieures, & en grand nombre.

Les Français n'ont eu jusqu'ici que deux *écoles* de Musique, parce qu'ils n'ont eu que deux styles; celui de Lulli, & celui du célèbre Rameau. On fait la révolution que la Musique de ce dernier artiste a causée en France; révolution qui peut-être n'a fait qu'en préparer une autre : car on ne peut se dissimuler l'effet que la Musique Italienne a commencé à produire sur nous. Lulli causa de même une révolution de son tems, il appliqua à notre langue la Musique que l'Italie avoit pour lors; on commença par déclamer contre lui, & on finit par avoir du plaisir & par se taire. Mais ce grand homme étoit trop éclairé pour ne pas sentir que de son tems l'art étoit encore dans l'enfance : il avouoit en mourant qu'il voyoit beaucoup plus loin qu'il n'avoit été : grande leçon pour ses admirateurs outrés & exclusifs. (*Article de M. d'Alembert, dans l'ancienne Encyclopédie*).

ÉCOLE. Ce mot, dans la langue commune, signifie un lieu où l'on enseigne quelque chose; *école* de lecture, *école* d'écriture, *école* d'escrime, d'équitation; envoyer un enfant à l'école. Il a dans la langue des arts une sorte d'emphase qui porte avec elle une idée de célébrité. Ainsi quoiqu'un peintre médiocre, ou même habile, mais médiocrement célèbre, fasse des élèves, on ne se servira pas du mot *école*, pour

exprimer collectivement ses élèves, ni pour désigner l'atelier dans lequel il donne ses leçons.

Il ne suffit même pas que le maître ait du talent & de la célébrité, pour qu'on exprime longtemps la collection de ses élèves par le mot *école*; il faut encore que plusieurs de ces élèves se soient rendus célèbres eux-mêmes. Sans cette condition, on emploiera bien, pendant la vie d'un maître habile, le mot *école*, pour signifier l'assemblage de ses élèves; mais ce titre, que l'usage a rendu honorifique, ne lui sera pas conservé par la postérité. On dit l'école de Raphaël, parce que Jules - Romain, Polydore de Caravage, &c. qui furent ses élèves, se firent eux-mêmes un grand nom. On dit l'école des Carraches, d'où sortirent le Dominiquin, le Guide, l'Albane. On dit l'école de Vouet, qui fut celle de le Sueur, de le Brun, & il est vraisemblable que, par la même raison, la postérité dira l'école de Vien.

Comme on emploie le mot *école* pour exprimer collectivement tous les élèves qui ont reçu les leçons d'un même maître, on se sert aussi par extension de ce mot pour rassembler sous une seule dénomination tous les artistes d'un même pays. Ainsi tous les peintres que l'Europe a produits depuis la renaissance des arts, sont classés sous la division d'école FLORENTINE, école ROMAINE, école VÉNITIENNE, école LOMBARDE, école FRANÇOISE, école ALLEMANDE, école FLAMMANDE & école HOLLANDOISE.

Nous allons tâcher d'établir le caractère de ces différentes *écoles*, & de faire connoître non pas tous les grands artistes qu'elles ont produits, mais seulement les premiers maîtres qui leur ont imprimé le caractère qui les distingue, ceux en un mot, qui peuvent être regardés comme les fondateurs de ces *écoles*. Nous nous réservons d'indiquer un plus grand nombre d'artistes sous les articles GRAVEURS, PEINTRES, SCULPTEURS.

ÉCOLE FLORENTINE. Cette école se distingue par la fierté, le mouvement, une certaine austérité sombre, une expression de force qui exclut peut-être celle de la grace, un caractère de dessin qui est d'une grandeur, en quelque sorte, gigantesque. On peut lui reprocher une sorte de charge; mais on ne peut nier que cette charge n'ait une majesté idéale qui élève la nature humaine au-dessus de la nature foible & périssable de l'homme. Les artistes Toscans, satisfaits d'imposer l'admiration, semblent dédaigner de chercher à plaire.

Cette école a un titre incontestable à la vénération des amateurs des arts; c'est qu'elle est la mère de toutes celles d'Italie.

Les arts qui avoient toujours dégénéré depuis le règne de Néron, périrent avec le colosse de l'Empire Romain & furent renterfés avec lui par les Barbares. Si, dans leur état de dégra-

dation, ils conservèrent dans la Grèce un misérable asyle, ils le durent à la piété bien plus qu'au goût des Souverains & des Sujets du Bas-Empire; ils furent employés & non pas accueillis; ils procuroient à ceux qui ne dédaignoient pas de les cultiver, une malheureuse subsistance, sans leur attirer aucun applaudissement; & tout le succès qu'on en attendit & qu'ils se proposassent, étoit de représenter sans agrément, sans adresse, sans étude, sans connoissance de la nature, les objets de la vénération religieuse. Les tableaux, ou comme on s'exprimoit alors, les *images*, rustiquement barbouillées, & ornées, ou plutôt couvertes d'or & de pierreries, tiroient leur seul mérite & toute leur valeur des matières précieuses dont elles étoient enrichies.

Ce fut cependant à cette contrée où les arts languissoient dans une telle dégradation, que l'Italie, qui devoit un jour devenir si fière de ses artistes, fut obligée de demander des maîtres. Florence, dès l'an 1240, fit venir de la Grèce des ouvriers en peinture dont toute l'habileté consistoit à établir un trait grossier, & à barbouiller de couleur bien plutôt qu'à peindre l'intérieur de ce contour. Ils savoient faire aussi de mauvaise mosaïque, & ils trouvoient en Italie des admirateurs encore plus ignorans qu'ils ne l'étoient eux-mêmes.

La Peinture languissoit dans cet état d'enfance ou de décrépitude, lorsqu'en 1240 naquit à Florence, d'une famille noble, le *Cimabué*. Comme il montra, dès ses premières années, beaucoup de vivacité d'esprit, ses parens le destinèrent aux sciences, qui déjà orgueilleuses, étoient cependant plongées dans la même langueur que les arts. Mais il couvroit ses cahiers de griffonnemens, & se déroboit à ses études pour aller voir travailler des Grecs qui peignoient une chapelle dans l'église de Sainte Marie-nouvelle.

Devenu l'élève de ces maîtres grossiers, il les surpassa bientôt, & fit luire dans Florence l'aurore des arts. Ce n'étoit qu'une bien faible clarté, mais elle sembloit éclatante, parce qu'on étoit enseveli dans une obscurité profonde. De médiocres artistes rougeoient aujourd'hui de produire des ouvrages semblables à ceux du *Cimabué*: mais quatre siècles qui l'ont suivi, ont éclairé les successeurs de cet artiste, & il avoit sans doute un grand génie, puisqu'il fut capable d'une création. Si ses faibles ouvrages lui procurèrent une grande gloire, il la méritoit, & ses tableaux, malgré leur faiblesse, étoient alors des prodiges. Quand il eut terminé une Vierge qu'il peignit pour Sainte Marie-nouvelle, le peuple alla prendre avec respect ce tableau dans l'atelier de l'artiste, & le porta au bruit des trompettes jusqu'à l'église où il devoit être placé. Ce sont les applaudissemens qu'on accorde aux arts naissans qui nourrissent leur enfance,

augmentent leur vigueur, & les amènent à l'âge florissant de leur maturité. L'indifférence publique tue les talens au berceau, & si le *Cimabué* n'eût pas trouvé des admirateurs, Florence n'auroit peut-être jamais eu Michel-Ange.

Cimabué mourut dans la première année du quatorzième siècle: il peignoit à fresque & en détrempe. *Taffi*, son contemporain, sans être rival de sa gloire, peignit en mosaïque, & apprit cet art de quelques Grecs qui travailloient à Venise. Le *Giotto*, jeune villageois que le *Cimabué* trouva gardant des moutons qu'il s'amusoit à dessiner sur une brique, devint l'élève de ce maître, & fit faire à l'art de nouveaux progrès. Il fut appelé à Rome par le Pape Boniface VIII, & y exécuta la mosaïque qui est sur le portail de Saint Pierre: elle représente Jésus-Christ marchant sur les eaux, & on l'appelle *la nave del Giotto*. Le nombre des peintres devint en peu de tems si considérable à Florence, que, dès l'année 1350, ils établirent une Confrérie sous la protection de Saint Luc.

Vers ce tems *Paolo Uccello* fut le premier qui observa exactement la perspective. *Massolino* vers le commencement du quinzième siècle, donna plus de *grandiosité* à ses figures, agença mieux leurs vêtemens, & répandit une sorte de vie & d'expression sur les figures. Il fut surpassé par *Massacio*, son élève, qui donna le premier de la force, du mouvement, du relief à ses ouvrages, montra dans les attitudes quelque chose qui pouvoit ressembler à de l'aisance & de la grace, & exprima mieux les raccourcis que ses prédécesseurs. Long-tems les peintres firent poser les figures sur lesorteils, faute de savoir dessiner un pied en raccourci.

Les Florentins continuoient de ne peindre qu'en mosaïque, à fresque & en détrempe. Les ouvrages des deux premiers genres ne pouvoient se transporter & porter la gloire de leurs auteurs hors de la Ville où ils avoient travaillé: ceux du dernier genre manquoient d'éclat, ne pouvoient être poussés à un ton vigoureux, se gâtoient aisément à l'humidité, & ne pouvoient se nettoyer. *André Castagna* fut le premier Florentin qui peignit à l'huile. Nous verrons en parlant de l'école Flamande, que ce genre de peinture avoit été inventé à la fin du quinzième siècle par *Jean van Eick*, plus connu sous le nom de *Jean de Bruges*. Un peintre Sicilien, *Antoine ou Antonello de Messine*, ayant vu à Naples un tableau de van Eick, alla en Flandres, gagna l'amitié de cet artiste, & obtint qu'il lui découvrit son secret. Lui-même le communiqua à son élève *Dominique*, Vénitien, qui eut le malheur de venir exercer son talent à Florence. *André Castagna* obtint à force de caresses la confiance de *Dominique*, le logea chez lui, & le détermina à lui apprendre le secret de peindre à l'huile. Dès qu'il l'eut

obtenu, il ne regarda plus son ami que comme un rival nuisible, qu'on employoit à des ouvrages dont lui-même seroit chargé seul, s'il pouvoit se débarrasser de cet émule. Il l'attendit dans une rue écartée, & le poignarda. Le malheureux *Dominique*, mortellement blessé, mais parlant encore, se fit porter chez son assassin qu'il n'avoit pas reconnu, & rendit le dernier soupir dans les bras de ce monstre qu'il regardoit encore comme son ami. Ce fut *André* qui, au lit de la mort, avoua lui-même son crime.

PISANELLO, élève de l'odieux Castagna, fut peintre, sculpteur & graveur de médailles, & se distingua dans ces trois genres. Enfin parurent *GHIRLANDAIO*, d'abord Orfèvre, ensuite peintre & maître de *Michel-Ange*; & *ANDRÉ VERROCHIO*, peintre & sculpteur & maître de *Léonard de Vinci*. *Ghirlandaio* mit dans la composition une intelligence inconnue jusqu'à lui : *Verrochio* peignit durement, mais il introduisit la science dans le dessin & fut donner de la grace aux têtes de femmes. Ce fut lui qui trouva le moyen de mouler en plâtre les visages des personnes mortes & vivantes, pour donner aux portraits plus de ressemblance.

LÉONARD DE VINCI, né en 1445, fut doué avec profusion des dons de la nature. Il avoit la beauté des traits, celle de la taille & les qualités brillantes de l'ame & de l'esprit; & joignoit à la plus grande force corporelle une aussi grande agilité. Il mit tous ces dons en valeur & cultiva tous les talens & tous les arts. L'universalité de ses dispositions lui donnoit une espèce d'inquiétude qui l'empêchoit de se fixer à un seul objet, parce qu'un sentiment intérieur sembloit lui annoncer qu'il étoit capable de les embrasser tous. Il dançoit avec grace, montoit bien à cheval, se distinguoit aux exercices de l'escrime, jouoit bien de plusieurs instrumens, avoit des connoissances assez étendues dans l'histoire naturelle, science alors naissante comme toutes les autres. Quand il n'auroit été qu'homme de Lettres, il auroit été estimé par ses talens & son érudition. Créscombeni n'hésite pas à le compter entre les restaurateurs de la Poésie Italienne. On n'a conservé de lui qu'un Sonnet que nous rapporterons ici parce qu'il est peu connu.

Chi non può quel che vuol, quel che può voglia :
Che quel che non si può, folle è volere :
Adunque faggio è l'huomo da tenere
Che da quel che non può, suo voler voglia.

Pero ch'ogni diletto nostro, e doglia
Sta in sì e nò saper voler potere.
Adunque quel sol può, che col dovere
Nè trabe la ragion fuor di sua foglia.

Nè sempre è da voler quel, che l'huomo puote;
Spesso par dolce quel, che torna amaro.
Piansi già quel ch'io volli, poi ch'io l'hebbi.

Adunque tu, lettore di queste note,
Se a te vuoi esser buono, e agli altri caro,
Vogli sempre poter quel, che tu debbi.

Cette opposition tant de fois répétée entre le *vouloir* & le *pouvoir* a sans doute quelque chose d'affecté, c'étoit le vice du tems; mais les Tercets ont en même tems un ton de sagesse & de sensibilité. » Il ne faut pas toujours vouloir » ce que l'on peut. Souvent ce qui paroît doux » devient amer; j'ai pleuré souvent, après » avoir obtenu ce que j'avois désiré. O toi, qui » liras ces vers, si tu veux être utile à toi-même & cher aux autres, veuilles toujours ne » vouloir que ce que tu dois. »

Léonard ne négligea aucun des arts qui tiennent au dessin. Il étudia l'Architecture, exerça la Sculpture & fit de la Peinture sa principale occupation. Ses progrès y furent si rapides, que le *Verrochio*, son maître, se reconnoissant vaincu par son élève, abandonna les pinceaux & se borna uniquement à la Sculpture. Le jeune artiste donna pour fondement au dessin l'étude des Mathématiques, de la Perspective, de l'Optique, & celle de l'Anatomie. Il s'appliqua aussi à la Mécanique.

Appellé à Milan par le Duc Louis Sforze, dit le More, il eut la direction d'une Académie de Peinture & d'Architecture que fonda ce Souverain. Ce fut à Milan qu'il mérita d'être compté parmi les plus habiles Ingénieurs, lorsqu'il conduisit dans cette Ville les eaux de l'Adda par un canal dont les plus sçavans artistes avoient cru jusqu'alors l'exécution impossible. Il vainquit tous les obstacles que lui opposoit la nature, & força les vaisseaux à s'élever sur la cime des montagnes, pour descendre ensuite dans des vallées & trouver encore des montagnes à franchir.

Spirituel & sensible, il s'attacha dans la Peinture à l'expression des affections de l'ame; & si, dans cette sublime partie de l'art, il fut ensuite surpassé par Raphaël, il eut du moins la gloire de surpasser tous les peintres qui l'avoient précédé, ou plutôt d'ouvrir une route jusqu'alors inconnue. Il fut, pour son tems, assez bon coloriste; on peut même le regarder comme le premier des anciens peintres Florentins pour la couleur, quoique ses carnations tirent en général sur la lie, & que la teinte générale de ses tableaux soit violâtre. Aucun peintre avant lui n'avoit donné tant de grace à ses figures.

Son dessin étoit pur & précis & ne manquoit pas de grandeur. Il ne s'éleva pas au-dessus de la nature, mais il ne l'imita pas sans choix. S'il ne vainquit pas tout-à-fait la roideur qui faisoit

encore le caractère de l'art, c'est qu'on ne connoissoit pas cette ligne ondoyante qui semble toujours tendre à la droite & à la circulaire & qui n'est jamais ni l'une ni l'autre.

Ses ouvrages étoient très-finis ; mais il ne put s'exempter de la sécheresse qui étoit encore augmentée par la pratique qu'il avoit de trop marquer les contours qui doivent en quelque sorte se perdre. Cependant on ne peut lui faire ce reproche de sécheresse que par comparaison aux bons peintres qui l'ont suivi ; car il est coulant & moëlleux, si on le compare aux artistes de son tems. Ses ouvrages avoient une qualité qui est fort estimable & qu'on desire souvent dans de bons tableaux ; c'est que les figures se distinguent nettement de loin.

On raconte que dans un voyage de Florence à Rome où il accompagnoit le Duc Julien de Médicis, il fit pour l'amuser de petites figures qui voloient en l'air & redescendoient ensuite à terre. Ce jeu de Léonard n'auroit-il pas quelque rapport avec l'invention des ballons aërostatiques ?

Il avoit trop de mérite pour ne pas éprouver les traits de l'envie. Il fut dégoûté du séjour de Florence & de Rome par les persécutions de Michel-Ange qui affectoit de le mépriser, & qui le livroit aux railleries de ses élèves. Sans doute Michel-Ange étoit bien supérieur à Léonard par la grandeur & la fierté de la conception & par la science profonde du dessin ; mais Léonard à son tour lui étoit supérieur dans toutes les parties aimables de l'art.

Pour se soustraire aux dégoûts qu'il éprouvoit dans sa patrie, cet artiste, presque septuagénaire, se rendit à l'invitation de François premier, & vint en France, où il vécut peu de temps. Il mourut à l'âge de soixante & quinze ans, en 1520, entre les bras du Monarque.

Nous croyons devoir rapporter ici le jugement que Rubens a porté de Léonard. Les jugemens des grands artistes sont en effet des leçons, puisque ce qu'ils approuvent est ce qu'il est avantageux de pratiquer. Nous transcrivons la traduction de de Piles ; il avoit entre les mains le manuscrit latin de Rubens que nous ne connoissons pas, & qui peut-être n'existe plus.

« Léonard de Vinci, dit le grand maître de l'école de Flandre, commençoit par examiner toutes choses selon les règles d'une exacte théorie, & en faisoit ensuite l'application sur le naturel dont il vouloit se servir. Il ob servoit les bienfaisances & fuyoit toute affectation. Il savoit donner à chaque objet le caractère le plus vif, le plus spécifique, & le plus convenable qu'il est possible, & pouvoit soit celui de la majesté jusqu'à la rendre divine. L'ordre & la mesure qu'il gardoit dans les expressions étoit de remuer l'imagination & de l'élever par des parties essen-

tielles, plutôt que de la remplir par des minuties, & il tâchoit de n'être en cela ni prodigue ni avare. Il avoit un si grand soin d'éviter la confusion des objets, qu'il aimoit mieux laisser quelque chose à souhaiter dans son ouvrage, que de rassasier les yeux par une scrupuleuse exactitude : mais, en quoi il excelloit le plus, c'étoit, comme nous l'avons dit, à donner aux choses un caractère qui leur fût propre, & qui les distinguât l'une de l'autre.

Il commençoit par consulter plusieurs sortes de livres ; il en avoit tiré une infinité de lieux communs dont il avoit fait un recueil. Il ne laissoit rien échapper de ce qui pouvoit convenir à l'expression de son sujet ; & par le feu de son imagination, aussi bien que par la solidité de son jugement, il élevoit les choses divines par les humaines, & savoit donner aux hommes les degrés différens qui les portoient jusqu'au caractère de héros. Le premier des exemples qu'ils nous a laissés, est le tableau qu'il a peint à Milan de la scène de notre Seigneur, dans laquelle il a représenté les apôtres dans les places qui leur conviennent, & notre Seigneur dans la plus honorable, au milieu de tous, n'ayant personne qui le presse ni qui soit trop près de ses côtés. Son attitude est grave, & ses bras sont dans une situation libre & dégagée pour marquer plus de grandeur, pendant que les Apôtres paroissent agités de côté & d'autre par la véhémence de leur inquiétude, dans laquelle néanmoins il ne paroît aucune bassesse ni aucune action contre la bienfaisance. Enfin, par un effet de ses profondes spéculations, il est arrivé à un tel degré de perfection, qu'il me paroît comme impossible d'en parler assez dignement, & encore plus de l'imiter ».

On connoît de Léonard un traité de peinture, imprimé en italien, avec des figures dessinées par le Poussin, & traduit en françois. Il a laissé un grand nombre d'autres écrits que l'on croyoit perdus, mais que M. de Villoison, de l'académie des Inscriptions & Belles-Lettres, m'a dit avoir vus à la bibliothèque Ambrosienne.

MICHEL-ANGE BUONARROTI, la gloire de l'école Florentine, naquit en 1474, dans un château voisin d'Arezzo, d'une famille noble, mais peu fortunée. Son père, Louis Buonarroti Simoni, étoit de l'ancienne & illustre maison des Comtes de Canossa. Les parens de Michel-Ange auroient cru, en le destinant aux beaux arts, dégrader leur haute noblesse, & c'étoit par l'exercice de ces arts qu'il devoit procurer un jour à leur nom l'illustration la plus brillante qu'il pût recevoir.

Son penchant, plus fort que les préjugés &

les oppositions de sa famille, lui faisoit dérober, en faveur du dessin, une partie du tems qu'on lui prescrivoit de consacrer aux études : mais l'étendue des dispositions qu'il avoit reçues de la nature, le fit réussir à la fois dans l'étude des lettres & dans celle des arts. L'Italie qui met sa gloire à le compter au rang de ses artistes les plus illustres, le compte aussi parmi ses bons poètes ; le recueil de ses vers, en grande partie écrit de sa main, est précieusement conservé entre les manuscrits de la bibliothèque du Vatican, & a été imprimé plusieurs fois. La dernière & la meilleure édition est celle de Florence, 1716, dédiée au Sénateur Philippe Buonarroti, de la famille de l'auteur. Ces poésies ressembloient pour le sujet, les idées & le style à celles de Pétrarque. Elles sont l'expression d'un amour pur, dégagé du commerce des sens.

Dans le sonnet suivant, on croit entendre Pétrarque déplorer la perte de la belle Laure, qui lui fut enlevée par la fameuse peste de 1348.

Quando il principio de i sospir miei tanti
Fù per morte dal ciel al mondo tolto,
Natura, che non se mai sì bel volto,
Restò in vergogna, e chi lo vede in pianti.

O sorte rea de i miei desiri amanti,
O fallaci speranze, o spiro sciolto,
Dove se' or ? La terra ha pur raccolto
Tue belle membra, e'l ciel tuoi pensier fanti.

Mal si ctedette morte acerba e tea
Fermate il suon di tue virtù sparte,
Ch' obbligo di lene estinguer non potea ;

Che spogliato da lei, ben mille carte
Parlavi di te ; nè per t'el cielo aveai
Lassù, se non per morte, albergo e parte.

Le père de Michel-Ange se vit enfin obligé de céder à l'impulsion irrésistible de la nature, & de placer son fils, âgé de quatorze ans, chez le Ghirlandaio, dont la réputation s'étendoit dans toute l'Italie. Le jeune élève acquit avec une étonnante rapidité les talens qui le rendent encore aujourd'hui l'un des plus grands maîtres des sculpteurs pour la fierté de l'exécution ; des peintres pour la science profonde du dessin ; des architectes pour la hardiesse de ses constructions. S'il n'avoit été ni peintre, ni statuaire, il se seroit fait le plus grand nom comme architecte par le Dôme de Saint-Pierre & le palais Farnèse ; comme ingénieur civil par le pont de Rialto à Venise, & comme ingénieur militaire par les fortifications de Florence.

Il faut remarquer qu'alors le même artiste étoit souvent peintre, orfèvre, architecte, statuaire, fondeur, ingénieur, & se faisoit déjà compter parmi les grands maîtres à l'âge où

maintenant on n'est encore qu'un faible élève, quoiqu'on ne cultive qu'un seul talent.

Michel-Ange a porté son caractère dans ses ouvrages. Il étoit fier, violent, inflexible, & osa résister plus d'une fois au terrible Jules II sous qui tout fléchissoit.

Il faisoit les études de ses ouvrages avec le plus grand soin, & les exécutoit ensuite avec la plus grande célérité. On dit qu'il ne fut que seize mois à faire en bronze la statue de Jules II, haute de cinq brasses, statue dont la tête seule a été conservée, & dont le reste a été fondu pour faire une pièce d'artillerie. Il n'employa que vingt mois à peindre la voûte de la chapelle Sixte, & cependant il travailloit seul & n'avoit même personne qui broyât ses couleurs. S'il passa huit ans à peindre dans la même chapelle le jugement dernier, c'est qu'il faisoit en même-temps d'autres ouvrages. Il tailloit le marbre avec une hardiesse dont il eut quelquefois à se repentir, car il a laissé imparfaites des statues qu'il n'auroit pu terminer sans y ajuster des morceaux, parce que, dans la fougue du travail, il avoit enlevé trop de marbre en certaines parties.

Moins fait pour éprouver les affections douces que les passions véhémentes, il a plutôt cherché dans la nature ce qui fait la force de l'homme que ce qui en constitue la beauté ; il a voulu être grand, terrible, & a négligé d'être gracieux. Profondément instruit de l'anatomie, il a plus savamment qu'aucun autre artiste exprimé les emboîtemens des os, les attaches des membres, l'office & l'insertion des muscles : mais trop curieux de montrer son érudition anatomique, il semble avoir oublié que les muscles sont adoucis par la peau qui les recouvre, & qu'ils sont moins sensibles dans les enfans, les femmes, les adolescens que dans la force de l'âge viril. Malgré son affectation de science, que quelques critiques n'ont pas hésité à traiter de pédantesque, il n'a pas évité le reproche de n'avoir pas été aussi savant que les artistes de l'ancienne Grèce qui étoient ennemis de toute affectation. Ses femmes même semblent moins destinées à plaire, qu'à lutter avec les plus vigoureux athlètes. À force de vouloir être grand, il a été lourd & a chargé les contours de la nature. « Dans ses figures, dit Mengs, » les articulations des muscles sont si peu dé- » liées, qu'elles ne paroissent faites que pour » l'attitude dans laquelle il les a représentées. » Ses chairs ont trop de formes rondes, & ses » muscles une grandeur & une force trop éga- » les : on ne remarque jamais chez lui de mus- » cles oisifs, & quoiqu'il fût admirablement » bien les placer, il ne leur donnoit pas le » caractère convenable.

» Il ne possédoit pas, dit un autre artiste, » M. Reynolds, tant de belles parties que Ra-

» phaël ; mais celles qu'il avoit acquises étoient
 » du genre le plus sublime. Il vit dans la pein-
 » ture peu de chose de plus que ce à quoi l'on
 » peut atteindre dans la sculpture, & il s'y
 » borna à la correction des formes & à l'expression
 » des passions ». C'est dire assez qu'il négligea
 la couleur, ou plutôt il n'avoit aucune idée
 de cette partie de l'art qui fut inventée à Ve-
 nise par le Titien plus jeune que lui. Quand
 on lui montra, dans sa vieillesse, un tableau de
 ce peintre, il en parut foiblement touché, &
 dit que ce maître auroit dû soutenir par la
 correction des formes les beautés & les il-
 lusions du coloris. C'est la peinture en huile
 qui se prête le mieux aux charmes de la cou-
 leur ; & il faisoit peu de cas de cette manière
 de peindre : il disoit que c'étoit une occupa-
 tion digne des femmes & des enfans.

Il nous apprend lui-même dans une de ses
 lettres, qu'il modeloit en terre ou en cire toutes
 les figures qu'il vouloit peindre. C'est à cette
 pratique qu'il dut l'art d'exprimer si savamment
 les raccourcis. Cette méthode étoit familière
 aux grands peintres de ce tems, & n'auroit
 peut-être jamais dû être abandonnée. Il semble
 qu'on se rend un compte plus sévère des formes
 quand on les représente telles qu'elles sont
 dans leur relief, que lorsqu'on les imite seule-
 ment sur une superficie plane par le moyen du
 crayon ou du pinceau. Ces deux instrumens ont
 à l'aide d'un maniement adroit, & du clair-obs-
 cur, un prestige capable de cacher l'ignorance
 ou la négligence du copiste. Un sculpteur fort
 médiocre ne commettrait pas contre la justesse
 des formes & contre les proportions, les fautes
 qu'on peut remarquer dans les ouvrages de
 quelques habiles peintres.

Il ne faut chercher dans les peintures de Mi-
 chel-Ange ni la couleur, ni l'harmonie, ni
 l'intente de la composition, ni l'art de jeter
 les draperies, ni l'intelligence du clair-obscur,
 ni l'observation des convenances. Quelle gran-
 deur avoit-il donc dans la seule partie qu'il
 possédoit, puisqu'il a conservé si long-tems toute
 sa gloire, lorsque tant de qualités lui man-
 quoient, & que ces qualités sont précisément
 celles qui plaisent ?

Mais s'il conserve des admirateurs, & sur-
 tout si les figures de son jugement dernier sont
 toujours à Rome l'objet des études des jeunes
 artistes ; il a trouvé de sévères censeurs. On
 lui a reproché de n'avoir peint que de gros-
 siers porte-faix & des servantes d'hôtellerie ;
 de n'avoir observé ni bienséance ni costume ;
 d'avoir profané le saint lieu par la représentation
 d'une foule de nudités ; d'avoir observé une
 disposition symétrique dans un sujet où la
 nature entière doit être dans tout le désordre
 de la destruction ; d'avoir représenté dans un
 sujet chrétien le nocher Caron avec sa barque ;

d'avoir plus étudié le Dante que la doctrine de
 l'Eglise, & de s'être livré sans réserve à la bi-
 zarrierie de son imagination, au lieu de se pé-
 nétrer de la terreur religieuse qu'il devoit
 éprouver.

Peut-être ne faudroit-il pas exiger de *Michel-
 Ange* les parties de l'art qui n'étoient pas
 connues de son temps, la couleur, le clair-
 obscur & même la composition qui n'est née
 qu'après lui du génie de Raphaël. La dispo-
 sition symétrique, étoit le défaut de ses pré-
 décesseurs ; & ce défaut étoit en possession de
 plaire : il n'est pas donné même à l'homme de
 génie de s'élever à tous les égards au-dessus
 de son siècle : il est des époques où c'est être
 bien grand que de s'élever au-dessus des au-
 tres dans quelques parties. Quant aux conve-
 nances, elles ne sont pas une partie constitutive
 de l'art, & elles peuvent se trouver dans
 l'absence du talent ; le plus mauvais Peintre
 peut les observer sans que cette observation
 lui donne à peine un mérite de plus, & le
 plus grand Peintre y manque, sans avoir
 comme Peintre, un mérite de moins. Il faut
 louer l'artiste quand il est en même temps,
 Historien, Antiquaire, Théologien, Philoso-
 phe, suivant les sujets qu'il traite : mais il faut
 le louer comme artiste, même lorsqu'il est
 simplement artiste. Le but de *Michel-Ange*,
 comme le fut en général celui des anciens arti-
 stes de la Grèce, étoit de montrer sa science
 du nud, & ce projet lui imposoit d'autres con-
 venances que celles du sujet : c'est donc à ces
 convenances qu'il s'est livré, & il ne pou-
 voit considérer son sujet comme ses censeurs,
 puisqu'il le considéroit avec des vues différen-
 tes. S'il a introduit le fabuleux Caron dans
 un sujet chrétien, les Poètes faisoient alors
 le même mélange de la Mythologie payenne
 avec les vérités du Christianisme. Pardonnons
 au Peintre ce qu'on avoit pardonné au Dante,
 à Sannazar. On l'excuseroit plus difficilement
 d'avoir négligé la grâce & la beauté, si ces
 qualités eussent pu se trouver unies avec la
 force qui faisoit son caractère, & qu'il a re-
 présentée dans toutes ses productions. Ses figures
 ont le genre de beauté qui s'accorde avec
 l'extrême vigueur, & non celle qui s'accorde
 avec les grâces ; elles peuvent faire des actions
 terribles, & ne seroient pas propres aux ac-
 tions qui exigent une agréable souplesse.

Michel-Ange aimoit la solitude. Il disoit que
 la peinture étoit jalouse, & vouloit que ses
 amans se livraient à elle sans réserve.

Jamais, dit M. Reynolds, il ne se fit une
 étude des agrémens accessoires, & il semble
 que son ame sublime avoit le droit de mépriser
 les parties inférieures de l'art. Toutes ses idées
 étoient élevées, sublimes ; ses figures sembloient
 appartenir à un ordre supérieur à l'humanité :

elles n'ont pas celles des beautés de la nature humaine qui tiennent à sa faiblesse, mais elles représentent, sous la forme humaine, des êtres plus fiers, plus vigoureux, moins voisins de la mort. Ses idées semblent s'être exhalées comme des jets de feu de son génie inépuisable.

Mais il faut avouer que ses expressions, grandes & fières, sont en même-temps peu naturelles; ses attitudes sont d'un choix souvent désagréable; ses draperies sont adhérentes à la peau; son coloris tient de la brique pour les clairs, & tend au noir dans les ombres. Avec tous les défauts qu'il avoit comme peintre, & le peu de grace qu'il mettoit dans son dessin, on peut croire qu'il auroit perdu de sa réputation, si elle n'avoit pas été soutenue par toutes les sortes de mérites qu'il réunissoit. Mais au nom de *Michel-Ange*, on se rappelle à la fois le peintre, le statuaire, l'architecte, l'ingénieur, & l'imagination surprise ne fait plus qu'admirer.

Il mourut à Rome en 1564, âgé de quarante-trois ans.

ÉCOLE ROMAINE. L'ancienne Rome, riche des ouvrages apportés de la Grèce, ou faits dans son sein par des artistes Grecs, a laissé dans ses débris à la Rome moderne les élémens de la gloire à laquelle elle s'est élevée dans les arts. C'est par l'étude des antiques que se sont formés ses artistes. Ils y ont trouvé la science du dessin, la suprême beauté des formes, la grandeur du style, la justesse des expressions portées seulement jusqu'au degré où elles ne détruisent pas trop la beauté. Ils y ont même trouvé les principes de l'art de draper, & ils ont suivi ces principes, en adoptant cependant pour la peinture des draperies plus larges & plus flottantes que celles qui avoient convenu aux sculpteurs de l'antiquité. Ce sont les parties que nous venons de détailler, & la science de la composition qu'il faut chercher dans l'école Romaine. Elle s'y est livrée toute entière comme aux principales parties de l'art, à celles qui en constituent sur-tout le génie & la majesté, & ne s'est occupée du coloris qu'autant qu'il le falloit pour établir une différence entre la peinture & la sculpture, ou entre la peinture variée dans les couleurs & la peinture en clair-obscur. « Ce n'est pas une merveille, dit Félibien, si le goût romain étant extrêmement occupé de toutes ces parties, le coloris, qui ne vient que le dernier, n'y trouve plus de place. L'esprit de l'homme est trop borné, & la vie est trop courte, pour approfondir toutes les parties de la peinture, & les posséder parfaitement toutes à la fois ».

PIETRE PÉRUGIN, ainsi nommé parce qu'il étoit de Pérouse, est le Patriarche de l'école Romaine. Il commença les études de son art dans son pays, sous un Peintre qui lui donnoit fort

durement de très-faibles leçons. Il alla ensuite à Florence, & entra à l'école de Verrochio, où il se trouva avec Léonard du Vinci. Il travailla longtems en cette ville, & retourna exercer son art dans sa patrie. Il avoit appris de Verrochio à donner de la grace aux têtes, sur-tout à celles de femmes; & quoiqu'il ait toujours conservé de la sécheresse, il en eut cependant moins que son maître. Il eut une grande réputation & fut chargé d'ouvrages considérables; mais sa gloire est sur-tout fondée sur le grand nom de Raphaël, son disciple. Il mourut en 1524, à l'âge de 78 ans.

RAPHAËL SANZIO naquit à Urbain en 1483. Son père étoit un Peintre médiocre qui lui donna les premières leçons de son art, & le plaça ensuite dans l'école de Pierre Pérugin: mais Raphaël eut en effet pour maître toutes les leçons que purent lui donner & les anciens & ses prédécesseurs & ses contemporains & la nature. Ses talens, son caractère, son esprit, sa politesse lui donnèrent une telle considération, que le Cardinal de Sainte Bibiane lui offrit sa nièce en mariage. Mais Raphaël avoit une plus haute ambition; & le Peintre d'Urbain aspirait à se placer entre les Princes de l'Eglise. Il avoit reçu de Léon X l'espérance d'obtenir le chapeau de Cardinal, & il seroit peut-être parvenu à cet éminent honneur, si sa vie eût été prolongée. Il mourut en 1520, à l'âge de 37 ans, des excès où l'avoit entraîné sa passion pour les femmes.

Raphaël ne fut pas tout de suite un grand homme. Il eut ses différens âges, & il fallut qu'il s'essayât avant de pouvoir exprimer sa pensée: on pourroit dire même qu'avant d'exercer pleinement le grand art dont il laissa de si beaux modèles, il falloit qu'il l'inventât. Sa première manière fut celle du Pérugin, son maître: mais il fit deux voyages à Florence pour y étudier les grands artistes qui florissoient alors en cette ville. Pendant une absence de Michel-Ange qui peignoit à Rome la chapelle Sixte, Bramante, Architecte du Pape & oncle de Raphaël, prêta à son neveu les clefs de cette chapelle, pour qu'il y pût voir les ouvrages commencés par le Peintre Florentin: ce spectacle éclaira le jeune Peintre d'Urbain qui changea de manière & donna à son dessin plus de force & de grandiosité. On prétendit même que c'étoit à l'imitation de Michel-Ange qu'il avoit fait à Notre-Dame de la Paix les Prophètes & les Sybilles. Michel-Ange se plaignit de l'infidélité du Bramante; son parti fit retentir l'accusation de plagiat; mais depuis près de trois siècles, les chefs-d'œuvre de Michel-Ange & de Raphaël sont exposés dans Rome à la vue de tout le monde, & comme le remarque Félibien, on n'a pas encore vu de larron assez habile, pour commettre de semblables larcins.

Ce fut un bonheur pour Raphaël, dit Menges que nous suivons pas à pas dans cet article, de naître

naître dans le tems qu'il appelle ingénieusement l'enfance de l'art. Il commença par copier exactement la simple vérité. S'il ignoroit encore que, dans ce qui est vrai, il y a un choix à faire, il vit les ouvrages de Léonard de Vinci, de Massacio, de Michel - Ange, & son génie prit un nouvel essor. Il conçut alors que l'art est quelque chose de plus qu'une simple imitation de la vérité. Mais les ouvrages des maîtres qui venoient de lui ouvrir les yeux, n'étoient pas encore d'une assez complete perfection pour lui indiquer le meilleur choix qu'il pût faire; il nageoit dans l'incertitude, quand il vit à Rome les ouvrages des anciens. Alors il reconnut qu'il avoit trouvé les vrais modèles qu'il cherchoit, & il n'eut plus qu'à suivre l'heureuse impulsion de son caractère. Il ne se contenta pas d'étudier les antiques qui étoient à Rome; il entretint des gens qui dessinoient en Grèce & en Italie ce qu'ils pouvoient decouvrir des ouvrages des anciens.

Habitué par sa première manière à imiter la nature avec précision, il ne lui fut pas difficile de porter la même exactitude dans l'imitation des antiques, & ce fut un grand avantage qu'il eut sur les siècles où les artistes devenus plus praticiens, sont parvenus à imiter tout avec une grande facilité, & rien avec une exactitude rigoureuse. Il n'abandonna pas la nature, mais il apprit des anciens comment elle doit être choisie & étudiée. Il reconnut que les Grecs ne l'avoient pas suivie dans les petits détails, qu'ils n'en avoient pris que ce qu'elle a de plus nécessaire & de plus beau; & qu'une des principales causes de la beauté de leurs ouvrages consiste dans la régularité des proportions : il commença donc par s'attacher à cette partie de l'art. Il vit aussi que dans la charpente du corps humain, l'emmanchement des os & le jeu libre de leurs articulations sont les causes de la grace des mouvemens; il fit, à l'exemple des anciens, la plus grande attention à cette partie, & fut conduit par ces observations à ne pas se contenter de la simple imitation du naturel.

Son dessin est très-beau, mais il n'a pas le fini ni la perfection de celui des Grecs, & en l'admirant, on est obligé de convenir qu'il n'a pas eu des idées aussi précises de la véritable beauté : il a excellé dans le caractère des Philosophes, des Apôtres & des autres figures de ce genre; mais il n'a pas eu un succès aussi complet dans les figures divines. On peut même lui reprocher qu'en peignant les femmes, il a abusé des contours convexes & arrondis; ce qui l'a fait tomber dans une sorte de pesanteur. Quelquefois aussi, en voulant éviter ce défaut, il est retourné au style sec & roide.

Son goût de dessin fut plutôt Romain que Grec, parce que c'étoit principalement d'après les bas-reliefs qu'il étudioit l'antique. C'est de-là qu'il a pris l'habitude de faire sentir

Beaux-Arts. Tome I.

fortement les os & les articulations & de moins travailler les chairs. Mais comme ces bas-reliefs sont fort beaux par rapport à la convenance des proportions réciproques de chaque membre, il a excellé dans cette partie, sans donner cependant en général à ses figures toute l'élégance qu'on remarque dans celles des artistes Grecs, & sans montrer même dans leurs articulations toute la flexibilité qui se fait admirer dans le Laocoon, dans l'Apollon du Belvédère, & dans le Gladiateur.

Il s'est trouvé plus foible, ajoute le même admirateur & le même critique de *Raphaël*, lorsque l'antique lui a manqué, comme on le voit par les mains de ses figures, parce qu'il reste peu de mains antiques, ces parties ayant été détruites dans la plupart des statues que le tems a respectées. Il a aussi donné à ses enfans un caractère trop sage & trop grave, & ne leur a pas imprimé cette *morbidesse* & ce potelé que demande la nature enfantine. Il lui manque aussi la grandiosité & la noblesse des anciens, & il ne s'est pas élevé dans cette partie au dessus de Michel-Ange; on peut ajouter qu'il n'a pas aussi bien possédé que ce Maître la parfaite connoissance des muscles.

Il n'a pas égalé les Grecs dans les figures idéales qui doivent porter l'empreinte de la divinité. Le Christ n'est chez lui qu'un mortel ordinaire. Il est bien éloigné de la beauté divine de l'Apollon. Ses Vierges sont belles par l'expression; mais elles le cèdent par la beauté des formes à plusieurs têtes antiques. Ses figures du Pere Eternel portent le caractère de la débilité & du déclin de l'âge : elles ne donnent pas l'idée d'une nature impérissable. On pourroit même montrer dans ce genre de plus beaux modèles vivans. Elles sont loin d'avoir la beauté divine de quelques têtes antiques de Jupiter.

S'il ne s'éleva pas jusqu'à l'idéal des anciens, c'est que les mœurs & l'esprit de son siècle, & les sujets qu'il avoit à traiter le lui permettoient rarement. N'ayant que peu d'occasions de représenter des figures purement idéales, il se livra à la pureté de l'expression, & il y étoit naturellement entraîné par la modération de son caractère & par un esprit élevé & actif qui lui présentoit toujours de grandes idées : il reconnut que l'expression des passions de l'ame, est l'une des premières parties d'un art qui doit représenter les actions des hommes, puisque ce sont ces affections qui causent les actions. Faire agir des figures & négliger de représenter leurs mouvemens intérieurs, ce n'est plus mettre en action des personnages animés, mais faire jouer des automates. On voit bien qu'ils ont les attitudes de l'action, mais on voit aussi qu'ils n'agissent pas d'eux-mêmes, parce qu'on ne remarque pas en eux un prin-

E e

« ipe intérieur qui les fasse agir. Tout artiste qui néglige l'expression, ne représente que des mannequins, même lorsqu'il a le soin de prendre la nature pour modèle.

Le premier soin de Raphaël quand il vouloit composer un tableau, étoit de penser à l'expression, c'est-à-dire de bien établir, suivant le sujet, quelles passions devoient animer les personnages, & il faisoit tendre toutes les figures, tous les accessoires, toutes les parties de la composition à l'expression générale du sujet.

Comme il n'avoit pas trouvé dans les statues antiques de leçons pour le clair-obscur, il fut toujours assez faible dans cette partie, & s'il conçut qu'il peut y avoir quelque grandiosité dans la distribution des jours & des ombres, ce fut une découverte qu'il fit dans les ouvrages des Peintres Florentins. On ne peut pas dire cependant que, même pour la partie du clair-obscur, il ait imité la nature sans choix. Il chercha ce qu'on appelle des *masses* & ménagea les grands clairs pour les parties les plus apparentes des figures nues ou drapées. Si cette méthode ne produisit pas de ces effets qu'on appelle magiques, elle répandit au moins sur ses ouvrages cette netteté qui fait distinguer de loin les figures, & l'on ne peut nier que ce ne soit encore une des parties essentielles de l'art. Il n'a pas été au de-là, & content de la partie du clair-obscur qui vient de l'imitation, il n'a pas cherché celle qui est idéale.

« Il avoit coutume de faire tomber les plus grandes lumières & les plus fortes ombres sur les figures du premier plan, comme si les draperies & tous les autres objets eussent été d'une même couleur. Il porta la lumière de chaque couleur de ses figures du premier plan jusqu'au blanc, & toutes les ombres jusqu'au noir. Cette habitude lui vint de ce qu'il dessinoit le sujet entier de son tableau d'après de petits modèles, & de ce qu'il en faisoit rarement des esquisses coloriées. De cette manière, il s'accoutuma à placer les jours & les ombres sur ses figures comme si elles eussent été ombrées d'après des statues; c'est-à-dire, que plus elles se trouvoient placées sur le devant du tableau, plus il renfonçoit les lumières & les ombres en les dégradant à mesure que les figures s'uyoient.

« Le coloris est une partie dans laquelle il ne mérite pas d'avoir d'imitateurs. Il apprit d'abord suivant l'usage de son temps, à peindre en détrempe, & comme il est fort difficile d'être coloriste dans ce genre de peinture, il ne surpassa pas ses maîtres. La fresque qu'il pratiqua sur-tout dans la suite ne pouvoit guère le perfectionner dans cette partie, parce qu'elle exige trop de prompti-

« titude dans l'exécution pour permettre de colorier d'après nature. Il rendit à Florence, chez Barthelemi de Saint-Marc, son pinceau plus vigoureux, ses couleurs plus animées, sa touche moins léchée & acquit une grande perfection dans la fresque; mais il ne mérita jamais d'être placé entre les grands coloristes. « *Mengs*. On reconnoît cependant qu'il a été quelquefois d'une grande vérité dans la couleur, & que, sur-tout dans les derniers temps de sa vie, il y avoit fait des progrès remarquables: mais il ne faut pas le juger dans cette partie, d'après les principes de l'école Vénitienne, que l'on peut croire qu'il n'auroit pas adoptés, quand même il les auroit mieux connus. Il auroit peut-être craint qu'il ne nuisissent aux autres parties de l'art auxquelles il donnoit les premières places, & que par conséquent il vouloit faire dominer dans ses ouvrages.

La composition & l'ensemble des figures étoit la partie principale de *Raphaël*. Son esprit philosophique ne pouvoit être touché que des choses qui ont de l'expression. Il avoit une trop haute idée de son art, pour le regarder comme un art muet; il vouloit le faire parler à l'ame & à l'esprit; mais pour le faire parler, il faut lui donner quelque chose à dire, & cela n'est possible que dans les sujets expressifs. Si *Raphaël* ne s'éleva pas à la hauteur des Grecs, s'il ne posséda pas au même degré l'art d'embellir la nature, il vit du moins & imita ce que la nature a d'expressif & de beau. « Les Grecs planoient avec majesté, dit *Mengs*, entre la terre & le ciel: *Raphaël* a marché avec justesse sur la terre.

« Il a été, non-seulement très-habile, mais surprenant dans la partie de la composition; c'est celle qui lui a fait le plus d'honneur, & avec justice. Il en a été le créateur, & n'a eu dans ce genre aucun modèle ni dans l'antique, ni chez les modernes. On pourroit dire qu'il auroit passé les limites de l'humanité, s'il avoit possédé toutes les parties de l'art au même degré que celle-là.

« La composition est en général de deux espèces, ajoute le même artiste; celle de *Raphaël* est le genre expressif, l'autre est le genre théâtral ou le pittoresque, qui consiste en une disposition agréable des figures du sujet que l'on traite: Lanfranc a été le premier inventeur de ce genre, & après lui, *Pierre de Cortone*. Je donne la préférence à *Raphaël* sur tous les autres dans cette partie, parce que la raison a présidé à tous ses ouvrages ou du moins au plus grand nombre. Il ne s'est pas laissé séduire par des idées communes, ou même par de belles idées dans ses figures accessoires, qui auroient détourné l'attention de l'objet principal, & en auroient diminué la beauté.

Nous avons parlé ailleurs de l'art avec lequel il a traité les draperies : voyez DRAPERIES. Il est inutile de s'arrêter à l'harmonie de ses ouvrages ; comme il n'a jamais songé au délicat & au gracieux , mais toujours à l'expression , il s'est peu occupé de l'harmonie. Ce n'est pas qu'on ne puisse en trouver dans ses tableaux ; mais elle est plutôt un effet de l'imitation de la nature , que le fruit de ses talens particuliers dans cette partie.

ÉCOLE VÉNITIENNE. Cette école est l'élève de la nature. Les peintres Vénitiens n'ayant pas sous les yeux comme ceux de Rome , des restes de l'art antique , manquèrent de leçons pour se faire une juste idée de la beauté des formes & de celle de l'expression. Ils copièrent sans choix les formes de la nature ; mais ils furent sur-tout frappés des beautés qu'elle offroit dans le mélange & la variété de ses couleurs. N'étant point distraits de cette partie si flatteuse par d'autres parties d'un ordre supérieur , ils y donnèrent toute leur attention , & se distinguèrent par le coloris. Ils ne se contentèrent pas de caractériser les objets par comparaison , en faisant valoir la couleur propre de l'un par la couleur propre de l'autre ; mais ils cherchèrent encore par le rapprochement , l'accord ou l'opposition des objets colorés , par le contraste de la lumière , & de sa privation à produire une vigueur piquante , à appeller & à fixer le regard.

Ce DOMINIQUE que nous avons vu périr si malheureusement à Florence par la jalouse cupidité d'André Castagna, ce *Dominique* qui fut le second artiste Italien qui possédât l'art encore secret de peindre en huile , avoit eu pour élève , avant de quitter Venise , sa patrie , JACQUES BELLIN , qui mourut en 1470 , & qu'on ne connoît que par l'éducation pittoresque qu'il donna à GENTIL & JEAN Bellin ses fils.

Gentil , qui étoit l'aîné , peignit sur-tout en dérempe. On sait qu'il fut mandé à Constantinople par Mahomet II. Il fit voir à ce conquérant un tableau de la décollation de Saint-Jean qu'il venoit de peindre. Le héros barbare critiqua le cou de la figure , soutint au peintre que la peau se retire en cette partie aussitôt que la tête a été séparée du tronc , & pour joindre la démonstration au principe , il se fit amener un esclave auquel il fit trancher la tête. Bellin frémit de cette leçon , & pour n'être plus exposé à en recevoir de semblables , il revint à Florence où il mourut en 1501.

Jean contribua beaucoup aux progrès de son art en peignant constamment en huile & d'après nature. Quoiqu'il ait toujours conservé une grande sècheresse , il en eut cependant beaucoup moins que son pere & son frere , & l'on voit dans ses ouvrages une grande propriété de couleur , & un commencement d'har-

monie. Son goût de dessin est gothique , ses airs de tête assez nobles , ses attitudes d'un mauvais choix , ses figures sans expression.

Il eut pour disciple le Giorgione & le Titien.

Le GIORGIONE se distingua par un travail facile & un dessin d'un meilleur goût que celui de son maître , mais sur tout par le degré auquel il porta le coloris. Il ne vécut que trente-deux ans , & excita l'émulation du Titien qui ne tarda pas à le surpasser.

TIZIANO VECELLI , que les François nomment le TITIEN , naquit d'une famille noble à Cadix dans le Frioul en 1477. Il fut remis dès son enfance aux soins d'un oncle qui demouroit à Venise & qui le plaça dans l'école de Jean Bellin. Il y apprit à suivre servilement la nature ; mais quand il eut vu les ouvrages du Giorgione , il commença à chercher l'idéal dans la couleur. En 1546 il fut appelé à Rome par le Cardinal Farnèse pour faire le portrait du Pape. Il mourut de la peste en 1576 âgé de 99 ans.

Si dans ses tableaux d'histoire , on veut trouver en lui un historien , il paroît fort infidèle , comme tous les artistes de la même école. Il ne cherchoit ni la vérité de la scène , ni celle du costume , ni l'expression que suppose le sujet , ni les autres convenances qu'on voit avec tant de plaisir dans les ouvrages des artistes qui ont été curieux d'étudier l'antiquité. Enfin on ne trouvera en lui qu'un très-grand peintre & rien de plus.

Quoiqu'on ne le place pas dans la classe des grands dessinateurs , il ne faut pas croire qu'il n'ait pas su bien dessiner. On l'a quelquefois calomnié à cet égard en lui attribuant des ouvrages qui ne sont pas de lui , ou en le jugeant sur quelques-uns de ceux où il s'est négligé. Tous les peintres de ce temps avoient reçu de leur éducation la justesse du coup d'œil & la facilité de rendre tout ce qu'ils se proposoient d'imiter. Comme le Titien ne se proposa que l'imitation de la nature , il représenta de belles formes quand elles lui furent offertes par le modèle , & il cessa d'être beau quand ses modèles manquèrent de beauté. S'il avoit eu , comme Raphaël , l'amour du beau , si cet amour lui avoit été inspiré par la connoissance de l'antique qui lui manquoit , il auroit choisi dans la nature ce qui méritoit sur tout d'être imité , il auroit égalé dans le dessin Raphaël & tous les peintres les plus célèbres.

Mais quoiqu'il ne mérite pas d'être placé entre les artistes qui se sont distingués par l'excellence du choix , il ne semble pas avoir tout-à-fait manqué du sentiment de la grandeur & de la noblesse. Il a souvent cherché dans les figures d'hommes la grandiosité : mais si quel-

quefois, comme Michel-Ange, il exagérait & chargeait le dessin, c'étoit plutôt pour montrer la nature tendre & charnue, que pour la rendre, comme Michel-Ange, puissante & musculeuse. Le sentiment de la couleur, plutôt qu'un principe de composition, l'engageait à faire sur-tout paraître les plus belles parties, parce que ce sont celles qui offrent les plus grandes & les plus belles masses. Il a montré du goût dans les représentations des femmes & des enfans. Il donnoit aux femmes des attitudes naïves & légères qui ne sont pas la grace, mais quelque chose qui y ressemble. Il savoit donner à leurs coiffures & à leurs ajustemens une élégance pittoresque.

Presqu'entièrement livré à la simple imitation, il n'a pas mis plus de choix dans la partie du clair-obscur que dans celle du dessin. On ne peut cependant lui reprocher d'avoir été très-foible dans cette partie, parce que cherchant à imiter les couleurs de la nature, il fut obligé pour y parvenir d'observer les degrés de la lumière. Comme il portoit au plus haut point l'imitation des couleurs naturelles, il n'a pu être tout-à-fait ignorant dans le clair-obscur : mais il faut cependant avouer que ce n'est pas dans l'intelligence de cette partie de l'art qu'il faut chercher le principe des beautés qu'offrent ses ouvrages ; ce principe réside dans l'entente des couleurs propres & des couleurs locales, & il porta cette entente au plus haut degré. On peut quelquefois lui reprocher de la dureté dans son clair-obscur, & il étoit conduit à cette dureté par l'affectation de chercher à produire de grands effets par les contrastes.

Les peintres de l'école Florentine & de l'école Romaine, peignoient le plus ordinairement à fresque ou en détrempe, & en peignant, au lieu de prendre la nature, ils n'avoient sous les yeux que leurs cartons. Le Titien peignit d'abord à l'huile & d'après nature, & cette pratique, jointe à ses heureuses dispositions, devoit lui acquérir une couleur plus conforme à la vérité. Il eut encore un autre avantage pour devenir coloriste, celui de faire souvent des portraits. Ce genre l'astreignoit à imiter les couleurs de la nature dans les carnations & les draperies. Comme il étoit obligé de copier les habits des personnes qu'il représentoit, il apprit à varier sa couleur & sa touche, pour rendre la variété des étoffes : enfin, il peignit le paysage, & il en étudioit aussi la couleur d'après nature. Il a résulté de cette même étude que le Poussin, qui assurément n'est pas placé dans la classe des grands coloristes, a cependant donné une bonne couleur aux paysages & aux fonds de ses tableaux.

« Comme le Titien s'aperçut, dit Mengs, » que les objets qui sont beaux dans la nature » sont souvent un mauvais effet dans la pein-

» ture, il chercha à parvenir au choix dans » l'imitation de la vérité, & il remarqua qu'il » y a des objets dont les couleurs locales sont » très-belles, mais qui sont dégradées par les » reflets, par la porosité des corps, par les dif- » férentes teintes de la lumière, &c. Il vit » aussi que, dans chaque objet, il y a une » infinité de demi-teintes, ce qui le conduisit » à la connoissance de l'harmonie. Enfin, il » observa que, dans la nature, chaque objet » offre un accord particulier de transparence, » d'opacité, de rudesse & de poli, &c. que tous » ces objets diffèrent dans le degré de leurs » teintes & de leurs ombres. Ce fut dans cette » diversité qu'il chercha la perfection de son » art. Dans la suite, il prit, dans chaque partie, » le plus pour le tout ; c'est-à-dire, que d'une » carnation qui avoit beaucoup de demi-teintes, » il ne formoit qu'une seule demi-teinte, & » qu'il n'employoit presqu'aucune demi-teinte, » dans celle où il y en avoit peu. Par ce » moyen, il parvint à posséder une coloris fu- » périeurement beau, & c'est dans cette partie » qu'il a été le plus grand maître & qu'il faut » l'imiter. Par l'étude de la distribution des » principales couleurs, il acquit la connois- » sance des principales masses, ainsi que Raphaël » y étoit parvenu par le dessin, & le Corrège » par le clair-obscur ».

Le Titien a mis en général peu d'expression dans ses tableaux, & il y a même quelquefois introduit des portraits, ce qui en augmente la froideur ; car s'il est vrai que les têtes doivent être étudiées d'après nature, même dans les tableaux d'histoire, il est vrai aussi qu'elles ne doivent pas présenter une nature individuelle, mais une nature générale & idéale ; il faut qu'elles aient toute la vérité de la nature, & il ne faut pas cependant qu'elles ressemblent à des gens que nous pouvons connaître. Le peintre a manqué une partie de l'effet qu'il doit produire, si quand il nous représente Achille, Hector, César ; nous pouvons dire : *je l'ai vu quelque part*. Nous ne pourrions nous pénétrer pour des gens de notre connoissance de ce respect que nous imposent les grands personnages de l'antiquité.

Le Titien fut d'abord symétrique dans sa composition. C'étoit, comme nous l'avons dit en parlant de Michel-Ange, la méthode de son temps. Sa seconde manière a été plus variée, plus libre : mais, quoiqu'il ait quelquefois bien composé, on ne peut pas dire qu'il se soit fait des principes de composition : il semble, dans toutes les parties, n'avoir fait que suivre la nature, sans avoir eu recours à l'art.

» Le Titien, ajoute Mengs, n'a pas montré » beaucoup d'idéal dans son dessin. Dans le » clair-obscur, il en possédoit assez pour bien » concevoir la nature, mais il n'en a pas en-

» autant que le Corrége, & son clair-obscur
 » n'est, pour ainsi dire, qu'ébauché. Il a eu
 » plus d'idéal dans le coloris, & même assez
 » pour trouver le vrai caractère & le juste dé-
 » gré des couleurs qu'il a su bien disposer : car
 » il n'est pas si facile qu'on le croit de savoir
 » quand il faut se servir d'une draperie rouge,
 » ou d'une draperie bleue ; & c'est une partie
 » que le Titien a merveilleusement bien en-
 » tendue. Il a mis aussi une grande harmonie
 » dans les couleurs, partie qui tient à l'idéal
 » & qui ne peut s'apprendre dans la nature,
 » si on ne la conçoit pas d'abord dans l'imagi-
 » nation. J'en dis autant du clair-obscur, parce
 » que les demi-teintes n'ont pas autant de degré
 » dans l'art qu'elles en ont dans la nature ; ce
 » qui peut s'appliquer de même à l'harmonie
 » & aux couleurs, où une simple imitation de
 » la nature ne servira de rien : j'en conclus
 » donc que le Titien n'a pu si bien remplir
 » cette partie, sans avoir beaucoup d'idéal. Sa
 » composition est fort simple, & il n'y a jamais
 » mis que ce qui étoit absolument nécessaire ;
 » par conséquent il n'a été que fort peu idéal
 » dans cette partie ».

Les couleurs de ses tableaux sont tellement
 fondues, qu'elles ne laissent aucune idée des
 couleurs qui étoient sur sa palette, ce qui le
 distingue de Rubens qui a placé sans presque
 les fondre, les couleurs les unes à côté des
 autres. Cette pratique l'empêche d'être aussi
 harmonieux, & même ne lui permet de par-
 venir à une sorte d'harmonie, qu'à force d'em-
 ployer une grande diversité de couleurs & de
 forts rejets d'une couleur dans l'autre. On ne
 sauroit dire, en voyant les tableaux du Titien,
 avec quelles couleurs il a produit ses teintes.
 Cette pratique, qui l'a conduit à une imitation
 si parfaite de la nature colorée, rend le manie-
 ment de son pinceau peu apparent. Les amateurs
 n'ont pas ce plaisir auquel ils sont si sensibles,
 parce que c'est un de ceux qui sont le plus à
 leur portée, d'y voir la liberté de la main ;
 mais il n'y peuvent rien voir non plus qui
 témoigne la gêne, & d'ailleurs ils doivent être
 consolés par les touches, aussi justes que fines,
 dont cet artiste animoit son travail, & qui
 accusent avec la plus grande précision le ca-
 ractère des différens objets.

Il a peint de belles étoffes & en a bien re-
 présenté le caractère : mais on ne sauroit dire
 qu'il ait bien drapé. Il a même souvent péché
 par la disposition des plis, & l'on voit qu'au
 lieu de faire un choix fondé sur des principes,
 il se contentoit de copier les hasards que lui
 offroit la nature. Comme le hasard offre quel-
 quefois de belles suites de plis, il n'est pas rare
 d'en trouver aussi dans les tableaux du Titien.

Il est, entre les peintres d'histoire, l'un de
 ceux qui ont le mieux fait le paysage. Ses

sites sont bien choisis, ses arbres sont variés
 dans leurs formes, & leur feuillage est bien
 rendu. Il avoit coutume, pour rendre ses pay-
 sages plus piquans, d'y représenter quelques
 effets extraordinaires de la nature.

ÉCOLE LOMBARDE ; elle se distingue par la
 grace, par un goût de dessin agréable quoiqu'il
 ne soit pas d'une grande correction, par un pin-
 ceau moelleux & une belle fonte de couleur.

ANTONIO ALLEGRI, dit le CORRÈGE, en est
 le père & l'ornement. Il naquit à Corrége ou
 dans un village voisin de cette ville. Quelques
 écrivains placent sa naissance en 1490 ; mais
 Mengs, que nous allons suivre constamment
 dans ce que nous dirons de ce peintre, croit
 plus vraisemblable qu'il est né quatre ans plus
 tard, & regarde comme certain qu'il est mort
 en 1534 à l'âge de quarante ans. Il fut marié
 deux fois & eut des enfans de ses deux femmes.

L'opinion la plus générale est que le Corrége
 est né de parens pauvres & de basse extraction ;
 d'autres prétendent, mais sans preuve, qu'il
 étoit d'une famille noble & très-riche : Mengs
 prend un milieu entre ces deux sentimens, &
 croit qu'il jouissoit d'une aisance honnête, pro-
 portionnée au pays & au temps où il vivoit.
 La rareté des espèces & la langueur de la cir-
 culation est prouvée par la sorte de monnoie
 dans laquelle on payoit le Corrége, à qui l'on
 donnoit en cuivre des sommes assez fortes.
 Mengs se confirme dans l'opinion que cet ar-
 tiste n'étoit pas infortuné, par l'inspection de
 ses ouvrages, dans lesquels il ne trouve pas,
 comme dans ceux des peintres qui languissoient
 dans la pauvreté, des témoignages de lésine,
 ni même d'économie. Ses tableaux sont peints
 ou sur des toiles très-fines, ou sur de bons
 panneaux, ou même sur du cuivre : ils sont
 finis avec beaucoup de soin, & ne semblent pas
 être l'ouvrage d'un homme qui attendit le
 paiement avec impatience ; les couleurs les plus
 chères & les plus difficiles à employer n'y sont
 pas épargnées ; elles s'y trouvent même avec
 une sorte de profusion. Enfin on fait qu'il em-
 ployoit pour faire les modèles de sa coupole de
 Parme, le Begarelli, sculpteur estimé même
 de Michel-Ange, & aucun peintre aujourd'hui
 ne seroit en état de payer à un bon sculpteur
 les modèles nécessaires pour un ouvrage si con-
 sidérable.

On donne pour preuve de la pauvreté du
 Corrége & de la faible rétribution qu'il ti-
 roit de ses ouvrages, la somme de cent soixante-
 dix écus qu'il reçut en monnoie de cuivre pour
 sa seconde coupole. C'est de ce même fait que
 Mengs tire la preuve que le Corrége étoit assez
 honnêtement payé eu égard à son pays. En effet,
 comme une coupole exige beaucoup de tems &
 des avances considérables de la part de l'artiste,
 il est nécessaire qu'il reçoive son paiement en

différens termes. Les cent soixante & dix écus que reçut le *Corrège* ne faisoient donc que la plus foible partie des sommes qu'il avoit reçues pendant le cours de l'ouvrage, & Raphaël qui vivoit dans un pays plus riche, & qui fut le plus richement payé de tous les peintres de son tems, ne reçut que douze cens écus d'or pour chacune des loges du Vatican. Le dernier payement fait au *Corrège* fut, dit-on, la cause de sa mort; il voulut porter lui-même toute la somme qu'il venoit de recevoir, & la fatigue lui donna une fluxion de poitrine.

Il commença, comme tous les autres peintres de son tems, par imiter uniquement la nature; mais comme il étoit principalement touché de la grace, il purgea son dessin de toutes les parties tranchantes & angulaires. Il reconnut que les grandes formes contribuent à rendre un ouvrage gracieux; il rejeta toutes les petites parties, agrandit les contours, évita les lignes droites & les angles aigus, & donna ainsi une certaine grandiosité à son dessin. Il le rendit élégant & large, il en varia les contours, & les rendit onduyeux, mais il ne fut pas toujours pur & correct.

» Il ne répandoit pas, comme Raphaël, qui
 » lui est fort inférieur en cette partie, la
 » lumière sur tout le tableau; mais il plaçoit
 » les jours & les ombres où il croyoit qu'ils
 » feroient le meilleur effet. Si le jour tom-
 » boit naturellement sur l'endroit qu'il vouloit
 » tenir éclairé, il l'imitoit tel qu'il le voyoit;
 » sinon, il plaçoit dans cet endroit un corps clair
 » ou opaque, de la chair, une draperie,
 » ou tout autre objet qui pouvoit produire le
 » degré de lumière qu'il souhaitoit, & par
 » ce moyen, il parvint à la beauté idéale du
 » clair-obscur. A cette partie du clair-obscur,
 » il joignit une espèce d'harmonie, c'est-à-
 » dire qu'il distribua son clair-obscur de façon
 » que la plus grande lumière & l'ombre la
 » plus forte ne se présentoient que sur une
 » seule partie de ses tableaux. Son goût déli-
 » cat lui apprit que la trop forte opposition
 » des lumières & des ombres cause une grande
 » dureté; aussi ne plaça-t-il pas le noir à côté
 » du blanc comme d'autres artistes qui ont,
 » ainsi que lui, cherché la beauté dans la
 » partie du clair-obscur; mais il passa, par
 » une gradation insensible, d'une couleur à
 » une autre, mettant le gris obscur à
 » côté du noir, & le gris clair à côté du
 » blanc, de sorte que ses ouvrages sont tou-
 » jours d'une grande douceur. Il se garda bien
 » aussi de mettre ensemble de fortes masses
 » de jour & d'ombre. S'il avoit à faire une
 » partie très-clairée ou très-fortement ombrée,
 » il n'en plaçoit pas immédiatement à côté
 » une autre de la même espèce; mais il lais-
 » soit entre deux un grand intervalle de demi-

» teinte, par lequel il ramenoit l'œil d'une
 » grande tension au repos. Par cet équilibre
 » des couleurs, l'œil du spectateur reçoit con-
 » tinuellement des sensations différentes, & il
 » n'éprouve jamais de fatigue, parce qu'il trouve
 » toujours des beautés nouvelles dans l'ou-
 » vrage qu'il contemple.

Le *Corrège* commença par peindre à l'huile, genre de peinture susceptible d'une touche délicate & suave; & comme son caractère le portoit à tout ce qui est agréable, il donna tout de suite un ton moëlleux à ses tableaux. Il chercha des couleurs transparentes pour représenter des ombres conformes à la nature, & adopta une manière de glacer qui fit paroître réellement obscures les parties ombrées. C'est à quoi l'on ne peut parvenir par les couleurs les plus sombres, si elles ne sont pas transparentes, parce que la lumière réfléchit sur leur superficie, & qu'elles ne représentent par conséquent qu'une couleur obscure, mais éclairée; au lieu que les couleurs transparentes, absorbant les rayons de la lumière, représentent une superficie réellement obscure. Il empâta fortement les rehauts, parce qu'ils doivent être d'une touche propre à recevoir un nouveau degré de la clarté du jour. Il s'aperçut que la lumière qui vient du soleil n'est pas blanche, mais jaunâtre, & que les reflets de lumière doivent tenir de la couleur des corps d'où ils rejaillissent: & ce fut ainsi qu'il parvint à la théorie de l'emploi des couleurs dans les trois parties, les jours, les ombres & les reflets. Mais c'est sur-tout dans la couleur de ses ombres qu'il faut chercher à l'imiter, car ses lumières sont trop claires & un peu lourdes, & ses chairs ne sont pas assez transparentes.

Le *Corrège* ne doit pas être choisi pour modèle, de toutes les sortes d'expressions. Né pour les graces, il ne pouvoit consentir à les abandonner, & il affoiblissoit toutes les affections qui tendent à les altérer. S'il peint la douleur, c'est celle d'un enfant qui sera bientôt remplacée par les ris; s'il peint la colère, c'est celle d'une jeune & douce amante. Quant à la distribution, il chercha plus à placer ses figures de manière à fournir de grandes masses d'ombre & de lumière, qu'à les faire concourir à une expression générale.

Dans ses draperies mêmes, il a toujours eu la grace pour objet. Il chercha plus les masses que l'expression & préféra l'agréable au beau. Ses draperies sont larges & légères; mais les plis n'en sont pas savamment distribués; quelquefois même, chez lui, les vêtemens cachent & coupent les figures. Mais il a été savant dans les couleurs des étoffes; elles sont presque toujours moëlleuses, & s'il les choisit souvent d'une teinte sombre, c'est pour donner aux chairs plus d'éclat & de délicatesse.

En cherchant le gracieux, l'agréable, ce qui doit plaire enfin, il devoit trouver l'harmonie; c'est aussi dans cette partie qu'il a excellé. Comme la délicatesse de son goût ne lui permettoit pas de souffrir de fortes oppositions, il falloit bien qu'il devint un grand maître dans cette partie qui n'est autre chose que l'art de passer d'un extrême à l'autre par des nuances intermédiaires qui les lient doucement entr'eux. Il fut harmonieux dans le dessin, en coupant par des lignes courbes les lignes droites qui formeroient des contours anguleux, & en rendant toujours son trait endoyant. De même, tant dans les lumières que dans les ombres, il plaça toujours entre les deux extrêmes un espace destiné à les unir & à servir de passage de l'un à l'autre. La délicatesse de ses organes lui avoit fait sentir mieux qu'à tout autre artiste qu'après une certaine tension les yeux ont besoin de repos: il eut donc soin de faire suivre une couleur franche & dominante par une demi-teinte, & de conduire, par une gradation insensible, l'œil du spectateur au même degré de tension d'où il étoit parti. Ainsi, dit Mengs, une musique agréable & mélodieuse arrache si doucement au sommeil que le réveil ressemble plutôt à un enchantement qu'à un sommeil interrompu.

Un goût délicat dans la couleur, une parfaite intelligence du clair-obscur, l'art d'unir le clair au clair, l'ombre à l'ombre; celui de détacher les objets du fond, une harmonie enân que personne n'a jamais surpassée ni même égalée, voilà dans quelles parties jointes à la grace le *Corrège* est au-dessus de tous les autres peintres.

Les CARRACHES, *Louis* & les deux frères *Augustin* & *Annibal* ses cousins-germains, peuvent être regardés comme les pères de la seconde école Lombarde, qu'on distingue quelquefois par le nom d'ÉCOLE DE BOLOGNE. Ils furent les restaurateurs de l'art qui s'étoit obscurci dans l'Italie entière après y avoir jeté tant d'éclat. Tous trois étoient de Bologne, & leur naissance étoit obscure: le père d'*Augustin* & d'*Annibal* étoit Tailleur. Tous trois différoient peu par leur âge: *Louis* naquit en 1555, *Augustin* en 1557, & *Annibal* en 1560.

Louis, comme le plus âgé, fut le maître des deux autres. Il avoit étudié les ouvrages du Titien & de Paul Véronèse à Venise, ceux d'André del Sarte, à Florence; ceux du Corrège, à Parme; ceux de Jules-Romain à Mantoue; mais c'étoit sur-tout la manière du Corrège qu'il tâchoit d'imiter. *Annibal* se partagea entre le Corrège & le Titien; *Augustin*, leur émule dans la peinture, avoit l'esprit cultivé par les lettres, & donnoit une partie de son tems à la poésie, à la musique, à la danse &

aux exercices du corps, mais il se consacroit principalement à la gravure qu'il avoit apprise de Corneille Cort. Souvent ils travailloient tous les trois aux mêmes ouvrages; & l'on admiroit que leurs mains parussent être conduites par un même esprit.

Ils établirent à Bologne une académie que leur zèle pour le progrès de l'art fit nommer d'abord l'*academia degli Desiderosi*, & qu'on appella dans la suite l'académie des Carraches, parce que la gloire que s'acquirent ces trois artistes ne permit pas de donner un nom plus illustre à un établissement dont ils étoient les auteurs. On y posoit le modèle, on y professoit la perspective & l'anatomie, on y donnoit des leçons sur les belles proportions de la nature, sur la meilleure manière d'employer les couleurs, & sur les principes des ombres & des lumières. On y faisoit souvent des conférences, & non-seulement des artistes, mais des gens de lettres y propoioient, y éclaircissoient des difficultés relatives à l'art.

La réputation des Carraches ne resta pas renfermée dans la Lombardie; elle s'étendit jusqu'à Rome, & le Cardinal Odoard Farnèse qui vouloit que la peinture ajoutât ses richesses à la magnificence de son palais, crut *Annibal* digne de le décorer. Il le manda, & le peintre de Bologne, qui n'avoit pu prendre encore qu'une connoissance imparfaite des chefs-d'œuvre de l'antiquité & de ceux de Raphaël, saisit avec joie cette occasion d'acquérir des connoissances nouvelles, en exerçant celles que déjà il avoit acquises. Appellé à Rome comme un grand maître, il ne crut pas se dégrader en commençant par y reprendre le personnage d'étudiant, & il partagea ses journées entre les travaux qui lui étoient confiés & l'étude des antiques & des plus beaux ouvrages des modernes.

Dès-lors il changea sa manière. Il avoit jusques là regardé comme les premières parties de l'art la couleur du Titien & la suavité du Corrège; il reconnut que ces parties si attrayantes étoient cependant subordonnées à deux autres plus nobles; la représentation de l'ame & celle de la beauté. C'est en faisant de ces deux parties les premiers objets de ses travaux, que le peintre élève son art à n'être plus seulement une imitation de la nature extérieure; mais à donner une idée céleste de la nature de l'homme par la beauté de ses formes, & à fixer en quelque sorte sur la toile, par l'expression, le souffle de vie qu'il a reçu de son auteur. Il s'aperçut que le soin de représenter seulement la nature colorée, appartient à des genres inférieurs de l'art, & que la destination du premier genre, celui de l'histoire, est sur-tout de représenter la nature animée. Il sentit que les genres inférieurs doivent emprunter leurs premiers charmes de la couleur, parce qu'ils sont

destinés à plaire aux yeux , & qu'ils ne doivent négliger aucuns moyens de séduction , parce qu'ils ne peuvent attacher par aucun intérêt puissant ; mais que le genre de l'histoire doit user avec modération de ces prestiges , parce qu'ayant assez de dignité pour maîtriser la pensée , il doit rejeter tout ce qui peut la distraire. Mais il ne sentit peut-être pas assez qu'elle doit assurer par l'effet l'impression qu'elle veut produire , & que le ton du tableau doit en fortifier l'expression.

Il employa huit ans à décorer le palais Farnèse , ne recevant que dix écus par mois. Quand l'ouvrage fut entièrement terminé , on lui apporta cinq cens écus. Le *Carrache* , né dans la pauvreté , & accoutumé à une vie pauvre , avoit pour l'argent un mépris très-sincère dont il donna plusieurs fois les preuves les moins équivoques : mais il regarda la faiblesse de la récompense qu'il recevoit comme un témoignage du mépris qu'on faisoit de ses talens , & cette injure le plongea dans une mélancolie qui abrégéa ses jours. Il mourut à Rome en 1606 , âgé de quarante-neuf ans.

On a souvent confondu les ouvrages des différens *Carraches* , parce qu'il y avoit une grande ressemblance dans leur manière ; sur-tout avant qu'*Annibal* se fût établi à Rome. Cependant chacun d'eux avoit un caractère marqué qui peut le faire reconnoître. *Louis* avoit moins de feu , mais plus de grace & de *grandiosité* ; *Augustin* plus d'esprit dans la conception , plus d'agrément dans l'exécution ; c'est de lui qu'est , dans la galerie Farnèse , le tableau qui représente Galathée entre les bras d'un triton , & celui d'Aurore & de Céphale ; *Annibal* se caractérise par plus de fierté , par un dessin plus profond , une expression plus vive , une exécution plus ferme.

M. Reynolds qui a vu à Bologne les ouvrages de *Louis* marque pour ce peintre un goût de prédilection. Il l'offre sur-tout comme le premier modèle dans ce qu'il appelle le style en peinture , & qui n'est autre chose que la faculté de disposer les couleurs de manière à exprimer nos idées ou nos sentimens , comme les paroles ont la même destination dans le discours. » *Louis Carrache* , dit-il , est celui » qui , dans ses meilleurs ouvrages , semble » approcher le plus de la perfection dans cette » partie ; ses jours & ses ombres , larges sans » affectation ; la simplicité de son coloris qui , » ménagé avec intelligence , ne distrait pas » le regard de l'objet qui doit l'occuper ; » l'effet imposant de ce demi-jour qui semble » répandu sur toutes ses productions , conviennent mieux , selon moi , aux sujets graves » & majestueux que ce brillant plus facile » de la lumière du soleil dont le Titien a » éclairé ses ouvrages. Il est malheureux que

» les productions de *Louis* , dont je crois l'étude » si utile aux élèves ne se trouvent qu'à Bologne. Ses ouvrages sont dignes de fixer l'attention des jeunes artistes , & je crois que » ceux qui voyagent devroient prolonger plus » qu'ils ne le font ordinairement leur séjour » en cette ville ».

Annibal , entre les grands maîtres , est compté parmi ceux qui peuvent servir de modèle pour la science & la beauté du dessin : c'est pour cet objet d'étude que les figures feintes de stuc qu'il a représentées dans la galerie Farnèse sont préférées à ses tableaux. Ceux qui le blâment d'être devenu moins coloriste à Rome qu'il ne l'avoit été à Bologne , doivent cependant reconnoître que c'est à sa seconde manière qu'il doit sur-tout le grand nom dont il jouit. Les critiques sévères trouvent que son dessin est trop peu varié dans les formes ; qu'il excelloit seulement dans la beauté mâle ; qu'en imitant les formes des statues antiques , il en a quelquefois approché , mais sans être parvenu à la sublimité des idées & du style qui formoit le caractère des anciens , en sorte qu'il a bien imité l'extérieur de leur manière , mais qu'il n'a pas pénétré l'intérieur de ces admirables artistes , ni les raisonnemens profonds qui les déterminoient.

Les succès d'*Annibal* & sa gloire bien méritée ont peut-être été nuisibles à l'art. La plupart des artistes qui sont venus après lui , séduits par son mérite & sa réputation , se le sont proposé pour objet de leurs études au lieu de remonter principalement aux maîtres qui avoient été les siens , & qu'il n'avoit pas égalés. Il en est résulté qu'eux-mêmes ne sont pas devenus les égaux d'*Annibal* , & qu'ils ont chargé ses défauts sans atteindre à ses beautés ; qu'ils se sont plus attachés aux formes qui indiquent la vigueur , qu'à celles qui produisent la grace ; qu'ils ont négligé l'expression des affections intérieures pour l'imitation des formes extérieures , au lieu de faire contribuer les formes extérieures à exprimer les affections de l'âme ; & qu'ils ne se sont pas élevés enfin aux sublimes conceptions de Raphaël. Dans l'école Française , le Brun s'étoit formé sur les ouvrages originaux d'*Annibal* , le Sueur n'avoit guère pu étudier Raphaël que par des estampes faites d'après ce maître ; & cependant il l'emporta sur son émule dans le genre de beauté qui intéresse l'âme , & dans l'expression des mouvemens intérieurs qui l'affectent.

L'ÉCOLE FRANÇOISE est si différente d'elle-même dans ses différens maîtres , & il y a eu , s'il est permis de parler ainsi , tant de différentes écoles dans cette école , qu'il est bien difficile de la caractériser. Entre ses artistes les uns se sont formés sur des peintres Florentins ou Lombards ; d'autres ont étudié à Rome la manière

manière Romaine ; d'autres ont cherché celle des peintres Vénitiens ; quelques-uns se sont distingués par une manière qu'ils paroissent ne devoir qu'à eux-mêmes. Quel est, de tant de styles différens, celui qui caractérisera notre école ? En parlant généralement, & laissant à part les exceptions, on diroit peut-être que son caractère est de n'avoir pas de caractère particulier, mais de se distinguer par son aptitude à imiter celui qu'elle veut prendre. On pourroit encore, en ne la considérant toujours qu'en général, dire qu'elle réunit en un degré moyen les différentes parties de l'art, sans se distinguer par aucune partie spéciale, ni en porter aucune à un degré éminent.

Il ne seroit pas plus aisé de marquer le tems où la peinture a commencé parmi nous. On sait que la France avoit très-anciennement des peintres sur vitres & des peintres en miniatures ; & que même, dans ces deux genres, l'Italie eut quelquefois recours à nos artistes. Enfin, quand François I^{er}. manda le Rosso ou maître Roux, Florentin, & le Primatice, Bolognois, elle possédoit un assez grand nombre de peintres qui ne se distinguoient pas, il est vrai, par un talent supérieur, mais qui furent du moins en état de travailler sous ces maîtres étrangers.

Le plus ancien des peintres françois qui ait laissé un nom est JEAN COUSIN, qui exerça le plus souvent son talent sur des vitres, mais qui s'est aussi distingué par des tableaux. On regarde celui du jugement dernier, dans la sacristie des Minimes du bois de Vincennes, comme un témoignage de la fertilité de son génie : ce morceau est gravé. *Jean Cousin* exerçoit aussi la sculpture. Il étoit correct, mais peu élégant dans son dessin.

La peinture, quelle tems encouragée par François I^{er}, tomba dans un état de langueur, d'où elle ne put se relever que sous le règne de Louis XIII. Ce fut alors que florit JACQUES BLANCHARD, formé à l'école de Venise, & que nous appellons le *Tiën François*. Comme il est mort jeune, & sans avoir laissé d'élèves qui aient perpétué son talent, on peut le regarder comme un bon artiste isolé, & non comme l'un des instituteurs de l'école françoise.

La France n'a pas non plus le bonheur de pouvoir compter entre les maîtres de son école, l'un des plus grands peintres, ou le plus grand peut-être, qu'elle ait produit. Comme s'est presque toujours en Italie qu'il a exercé ses talens, l'Italie le revendique : mais la France, fière de lui avoir donné la naissance & la première éducation, se console de ne pouvoir le compter au nombre des fondateurs de son école, en le comptant du moins au nombre de ses artistes.

Beaux-Arts. Tome I.

On entend bien que nous parlons du *Poussin*, que les François appellent le *Raphaël de la France*, mais qui n'eut pas d'école & ne laissa pas d'élèves comme le peintre d'Urbain.

NICOLAS POUSSIN, naquit à Andely en Normandie en 1594 d'une famille originaire de Soissons. Son pere étoit noble, mais sans fortune. Le jeune *Poussin*, pendant le cours de ses études littéraires, manifesta son goût pour le dessin, & il y fit des progrès rapides dès qu'il eut obtenu de son pere la permission de s'y livrer. Il quitta vers l'âge de dix-huit ans la province où il avoit pris naissance, pour venir à Paris chercher des maîtres ; mais, comme nous l'avons dit, l'art y étoit dans un état de langueur. *Poussin* prit successivement les leçons de deux peintres dont l'un étoit sans talent, & l'autre avoit seulement quelque habileté dans le portrait. Il ne tarda pas à reconnoître le peu de fruit qu'il pourroit recueillir sous de tels instituteurs, & les quitta au bout de quelques mois. Il avoit appris sous eux la manœuvre de l'arr, & il n'eut plus d'autres maîtres que des estampes gravées d'après Raphaël & Jules-Romain. Ses desirs s'élançoient vers Rome, il en entreprit deux fois le voyage, différens obstacles le forcèrent à l'interrompre.

Enfin, après avoir fait dans la capitale & dans les provinces des travaux mal récompensés, il connut à Paris le Cavalier Marin, célèbre par le poëme d'Adonis, où il a répandu avec tant de profusion tout l'éclat & tout l'abus de l'esprit. Le Cavalier reconnut dans le jeune *Poussin* un peintre vraiment poëte ; & comme l'amour-propre a toujours la principale influence sur les jugemens des hommes, il sentit d'autant plus d'inclination à l'estimer, que l'artiste se plaçoit à dessiner des sujets tirés de l'Adonis. Il alloit retourner à Rome, & lui offrit de l'y conduire ; mais *Poussin* étoit retenu à Paris par quelques ouvrages commencés, & entr'autres par le tableau représentant la mort de la Vierge qu'il faisoit pour l'Eglise de Notre-Dame. Dès qu'il fut libre, il entreprit pour la troisième fois le voyage de Rome, & y arriva, à l'âge de trente ans, au printems de l'année 1624.

Il y retrouva le Cavalier Marin, mais prêt à partir pour Naples, où il mourut bientôt après. Il fut connu, par son moyen, du Cardinal Barberin, neveu d'Urbain VIII ; mais ce Cardinal alloit partir pour ses légations. Ainsi le *Poussin*, déjà hors de la première jeunesse, se trouva dans une ville étrangère, sans connoissances, sans appui, sans aucune autre ressource qu'un talent qui devoit être mal apprécié parce qu'aucun prôneur ne le faisoit valoir. Réduit à un état de misère qui auroit plongé dans le désespoir une ame foible, pouvant à peine tirer de ses ouvrages le prix que lui coûtoient

les toiles, les couleurs, & une misérable subsistance, il se trouvoit heureux parce qu'il pouvoit étudier l'antique & Raphaël. C'est ainsi qu'avec une passion vive & facile à satisfaire, on peut trouver le bonheur dans le sein de l'infortuné, comme les âmes vulgaires que ne transporte aucun goût dominant, n'éprouvent qu'une langueur douloureuse dans le sein de la prospérité.

Le *Poussin* avoit d'autant plus de peine à subsister de son talent, qu'il y a dans les arts une sorte de mode, & que sa manière étoit fort éloignée de la mode dominante. D'ailleurs l'artiste ne devient pas aisément célèbre quand l'homme n'est pas connu, & le *Poussin* vivoit dans la plus grande retraite. Il fut une fois obligé de donner pour huit francs un tableau dont un jeune peintre un peu moins inconnu fit une copie qu'il vendit le double.

Au lieu de travailler à multiplier le nombre de ses ouvrages pour suppléer par la quantité à la foiblesse du prix qu'il en recevoit, le *Poussin*, animé de ce courage que donne un violent amour des arts, consacroit la plus grande partie de son tems à l'étude. Lié avec le sculpteur Duquesnoy, si connu sous le nom de François Flamand, il copioit les antiques au crayon, il les modeloit en bas ou en plein relief, il les mesuroit dans toutes leurs parties : il se promenoit dans les vignes, & dans les lieux les plus écartés de la campagne de Rome ; considérant & dessinant les statues des Grecs & des Romains, fixant dans sa mémoire ou sur le papier les vues les plus agréables, & saisissant les plus beaux effets de la nature. Il esquissoit tout ce qui pouvoit lui servir un jour, arbres, terrasses, accidens de lumière, compositions d'histoire, dispositions de figures, ajustemens de draperies, armes, vêtemens & ustensiles des anciens. Pouvoit-il se plaindre de la pauvreté, lorsque chaque soir il rentrait dans son humble logis pour y ajouter de nouvelles richesses au trésor qu'il accumuloit ? Des témoins de sa vie l'auroient cru malheureux ; & tous ses instans étoient des jouissances.

Il ne faut pas croire qu'il perdit pour l'art les instans où il ne manioit ni les pinceaux, ni le crayon, ni l'ébauchoir. Il appliquoit alors son esprit à chercher la raison des beautés qu'il avoit observées, il approfondissoit par la méditation la théorie de son art, il étudioit la géométrie, & sur-tout l'optique, il reprenoit avec un sçavant chirurgien les anciennes études anatomiques qu'il avoit faites à Paris, il les repassoit dans les écrits & sur les planches de Vésale. Il mettoit à profit le tems même où il marchoit dans les rues, observant les passans, leurs physionomies, leurs attitudes, les plis de leurs habits, le jeu des passions qui se peignoient sur leurs visages ; & si quelques-unes

de ces observations lui sembloient dignes d'être conservées, il en faisoit des esquisses légères.

Son génie avoit de trop grandes conformités avec celui de Raphaël, pour que ce ne fût pas le maître auquel il donnât la préférence sur tous les autres. Le Dominiquin recevoit son second hommage, il étudioit le Titien pour le coloris ; on assure même qu'il copia quelques tableaux de ce maître ; & si, dans la suite, il négligea d'observer ses principes, ce fut, sans doute, par une détermination réfléchie.

Enfin, le Cardinal Barberin revint à Rome après avoir terminé ses ambassades de France & d'Espagne ; il employa, il fit connoître les talens du *Poussin*, & si ce grand artiste ne parvint pas aux richesses qu'il méprisoit, il cessa du moins de connoître l'infortune. La mort de Germanicus fut le premier tableau qu'il peignit pour ce Cardinal. Il ne fit jamais d'avance le prix des ouvrages qu'on lui demandoit ; il écrivoit derrière la toile le prix qu'il mettoit à son tableau quand il étoit terminé, & cette valeur étoit toujours modique, en égard au talent & à la réputation de l'artiste. Il refusoit constamment de recevoir aucune somme supérieure à l'estimation que lui-même avoit faite ; on lui avoit envoyé cent écus pour le ravissement de Saint-Paul, il en renvoya cinquante. Aussi arriva-t-il que des ouvrages dont il n'avoit demandé que soixante écus, en furent vendus mille peu d'années après.

Sa réputation vint de Rome en France. Il y fut mandé par le ministre des Noyers qui avoit la surintendance des bâtimens du Roi, & ne se rendit qu'avec peine à cette invitation. Il eut un logement aux Tuilleries & le titre de premier peintre du Roi : mais ces honneurs furent bientôt empoisonnés par les manœuvres de l'envie. Le Vouet, ses élèves, & jusqu'au Paysagiste Fouquieres, critiquoient amèrement les ouvrages qu'il mettoit au jour, & même ceux qu'il n'avoit pas encore faits ; on cabaloit contre lui auprès du Ministre. Il obtint un congé pour aller à Rome chercher sa femme & arranger ses affaires, & il se promit bien en partant de ne plus revenir.

Il mourut à Rome en 1665 à l'âge de soixante-onze ans. Il lui auroit été facile de s'enrichir, s'il eût voulu profiter de l'empressement avec lequel on cherchoit à se procurer de ses tableaux ; mais il avoit choisi par goût l'état de médiocrité, il avoit inspiré à sa femme la même modération, & ils n'avoient pas même un seul domestique pour les servir.

Quoiqu'il soit aisé de distinguer ses tableaux de ceux de tous les autres maîtres, il s'étudioit cependant à en varier la manière & le ton, leur donnant une touche plus ferme ou plus molle, une teinte plus gaie ou plus austère, un site plus riant ou plus sauvage, une lumière

plus large ou plus resserrée suivant les sujets qu'il avoit à traiter & l'impression qu'il se proposoit de faire. Il avoit appliqué à la peinture la théorie des modes que les Grecs avoient introduits dans la musique, le Dorien pour les sentimens graves & sérieux, le Phrygien pour les passions véhémentes, le Lydien pour les affections douces & agréables, l'ionique pour les fêtes, les baccanales & les danses. C'est ce qu'il nous apprend lui même par une de ses lettres. Mais s'il se plaisoit à varier ses sujets & la manière de les traiter, il croyoit qu'il étoit indigne de l'art de traiter des sujets qui manquaient de noblesse.

Ses compositions toujours profondément & judicieusement pensées lui ont mérité le titre de *peintre des gens d'esprit* : son attention à observer rigoureusement toutes les parties du costume pourroit lui faire donner aussi le titre de *peintre des savans*. Quelques belles parties qu'aient possédées les grands maîtres, je ne crois pas que les ouvrages d'aucun d'eux laissent d'aussi profonds souvenirs ; & cela vient de l'attention qu'avoit le *Poussin* de fortifier par tous les moyens de l'art réunis, l'impression qu'il vouloit exciter. Quand on a vu une fois *le testament d'Eudamidas*, *la mort de Germanicus*, *l'Arcadie*, on s'en ressouvient toujours, & l'on ne s'en rappelle jamais la mémoire sans éprouver une sensation forte, & se livrer à des réflexions profondes.

Aussi le but qu'il se proposoit constamment, & qu'il croyoit être celui de l'art, étoit de parler à l'ame : tous ses efforts tendoient à frapper ce but. On peut même avancer que ce principe lui avoit fait négliger, non la couleur, car il avoit celle qui convenoit à son objet, mais les allèchemens du coloris : il auroit craint de distraire le sentiment & la réflexion par la sensation passagère du plaisir des yeux ; il se proposoit d'attacher & non de briller. Je ne doute pas que le coloris du *Poussin*, ce coloris tant de fois critiqué, n'entre pour beaucoup dans la cause de l'impression profonde & durable que font ses tableaux. En effet, s'il est vrai, comme chacun peut aisément l'observer en faisant un retour sur lui-même, qu'un grand éclat soit un obstacle au recueillement intérieur, il faut reconnoître que jamais artiste n'a mieux connu que lui le devoir du peintre qui ne se propose l'avantage de plaire que comme un moyen qui conduit à instruire.

Et il ne faut pas croire que ce soit par un mensonge contre la nature que le *Poussin* ait éteint l'éclat qui auroit nui à son projet. Il avoit observé que les carnations n'ont toute leur fraîcheur, & les couleurs, toute leur vivacité, que vues de près, mais qu'elles s'éteignent lorsqu'elles sont vues à une certaine distance, & que c'est par un mensonge, & pour satisfaire

plutôt les yeux que la raison que les peintres donnent à des objets, qui sont censés à une distance considérable de l'œil, le brillant qu'ils ne peuvent avoir que lorsqu'ils en sont voisins. Il eut donc la satisfaction de rendre la vérité, en même-tems qu'il rejettoit une sorte de coquetterie contraire à la sagesse de ses vues.

S'il n'a pas constamment imité les Vénitiens dans l'épanchement des ombres & des lumières par grandes masses, c'est qu'il n'a pas cru que l'art dût se proposer d'imiter le plus souvent ce qui est offert le plus rarement par la nature. Il croyoit que, sans recourir à cet artifice, on avoit assez de moyens de détacher les objets par la dégradation des teintes, & par l'interposition de l'air en plus ou moins grande quantité, en proportion des distances.

Toujours fidèle au principe d'inspirer au spectateur du recueillement & non de la distraction, il n'a répandu dans ses compositions que des richesses grandes, nobles & simples, de belles masses d'architecture, & non des ornemens de détail ; de superbes paysages & non des jardins de plaisance ; des draperies majestueuses & non des parures. On lui a reproché d'avoir quelquefois trop multiplié les plis, & il n'est pas absolument au-dessus de cette critique.

S'il ne ressemble à aucun moderne, ce n'étoit pas non plus avec les modernes qu'il avoit cherché à s'établir une concurrence. Il avoit étudié l'art des anciens dans leurs statues, leurs bas-reliefs & les vestiges de leurs peintures. Par ce qu'il en connoissoit, il avoit tenté de pénétrer ce qu'on ne peut plus connoître, c'est-à-dire, la manière des Apelles & des autres héros de l'art antique, leur façon de concevoir, les principes qu'ils s'étoient formés, & d'après ces observations & ces méditations, il travailloit à faire revivre la peinture des anciens. Nous sommes loin de vouloir déprimer la beauté des parties que les modernes ont ajoutées à la peinture, & qui paroissent avoir été absolument inconnues des anciens : mais quand on pense à l'extrême profondeur de jugement qu'ont montrée les Grecs dans toutes les choses sur lesquelles nous pouvons les juger, on est tenté de croire que les beautés dont ils n'ont pas fait choix n'étoient que des beautés inférieures qui auroient nui à celles dont ils faisoient les objets de leurs travaux, & l'on n'est pas loin de prononcer que le *Poussin*, en cherchant à ressusciter l'art pittoresque des Grecs, a ouvert aux artistes la plus belle route qu'ils puissent se proposer de suivre.

Mais, éloigné de la France, & plus admiré qu'imité, il n'a eu, comme nous l'avons dit, aucune influence sur l'institution de l'école Française. C'est l'un de ses ennemis & de ses persécuteurs qu'on peut regarder comme le fondateur de cette école, parce que ce sont ses

élèves, qui, dans le beau-siècle de nos arts ; ont jeté le plus d'éclat. Je parle de SIMON VOUET, qui avoit des talens distingués, mais qui auroit perdu l'école qu'il créoit, si ses disciples eussent constamment suivi sa manière. Il avoit la sorte de grandeur que donne l'extrême facilité ; mais il étoit manière dans le dessin, faux dans la couleur, & n'avoit aucune idée de l'expression. Il doit en partie ce qu'il a d'imposant au mensonge qu'il se permit en établissant de grandesteintes générales d'ombres & de lumières pour expédier davantage. On diroit qu'il n'avoit besoin que de prendre le pinceau pour terminer d'un seul coup le sujet qu'il avoit conçu, & l'on est tenté d'être satisfait, parce qu'on est étonné. Il eut au moins la gloire de détruire la manière fade qui regnoit en France & d'y faire luire l'aurore du bon goût. Il mourut en 1641, âgé de cinquante-neuf ans.

S'il jeta les fondemens de notre école, ce fut le Brun son élève qui acheva l'édifice.

Un sculpteur médiocre fut le père de CHARLES LE BRUN, né en 1619. Il prenoit soin lui-même de l'éducation de son fils, le menoit avec lui dans les endroits où l'appelloient ses travaux, & le faisoit dessiner à ses côtés. Il fut chargé de quelques ouvrages dans les jardins de ce Chancelier Séguier dont la mémoire vivra long-tems, parce qu'il protégea les arts & les lettres. Séguier vit le jeune le Brun, fut touché de sa physionomie, admira ses dispositions pour le dessin, l'encouragea, lui fournit des secours pécuniaires, & prit soin de son avancement. Le Brun fut placé dans l'école du Vouet, où il étonna le maître & les élèves par la rapidité de ses progrès. A l'âge de vingt-deux ans, il avoit fait le tableau des *chevaux de Diomède*, qui se soutient au Palais Royal à côté des plus grands maîtres. Son protecteur le fit partir l'année suivante pour l'Italie avec une forte pension. Il le recommanda au Poussin ; mais le jeune artiste étoit plutôt destiné par ses dispositions naturelles à cette partie moderne qu'on appelle la grande machine, qu'à la sagesse profonde & réfléchie des artistes grecs, dont le Poussin auroit pu lui inspirer le sentiment. Il ne fut pas cependant inutile au jeune peintre, & ce fut par les conseils de ce grand maître que le Brun étudia les monumens de l'antiquité, les usages & les habillemens des anciens, leur architecture, leurs rites, leurs spectacles, leurs exercices, leurs combats & leurs triomphes. Les avis qu'il se plut à donner au jeune le Brun formèrent le lien qui l'attache à l'institution de l'école Française.

A son retour en France, le Brun ne trouva qu'un seul rival, Eustache le Sueur. Mais plus vanté, plus puissamment protégé, & peut-être plus actif & plus occupé de ses intérêts, il l'emporta sur ce redoutable émule que la postérité

lui préfère. Il avoit tous les grands ouvrages & toutes les occasions de se signaler ; une seule qu'on ne put enlever à le Sueur suffit pour éterniser son nom dans les fastes des arts ; mais il fallut que le siècle qui l'avoit vu naître fût écoulé, pour qu'il obtint une pleine justice.

En vengeant le Sueur de l'aveuglement ou de la partialité de ses contemporains, n'oublions pas ce que les arts doivent à le Brun de reconnaissance. Ce fut deux ans après son retour de Rome, que, par le crédit du Chancelier qui l'aimoit, il eut une grande part à l'institution de l'Académie Royale de Peinture, qu'on peut regarder comme le siège de l'école Française. Jusqu'à cette époque les artistes avoient fait un même corps avec les Maîtres Peintres en bâtimens, & dans cette association monstrueuse, l'art étoit subordonné au métier purement manuel.

Le Surintendant Fouquet jouissoit alors de toutes les faveurs de la fortune qui devoit si cruellement le trahir. Son faste effaçoit celui du trône. Dire qu'il voulut que son château de Vaux fut embelli par les talens de le Brun ; c'est assez faire entendre que le Brun étoit alors regardé comme le premier peintre de la nation. Il se l'attacha par une pension de douze mille livres, qui vaudroit aujourd'hui près de deux fois davantage, indépendamment du prix de ses tableaux qui devoient lui être payés séparément.

Après la disgrâce de Fouquet, le Brun travailla pour le Roi, qui lui accorda des lettres de noblesse & le titre de son premier Peintre, avec une pension semblable à celle que Fouquet lui avoit faite ; car il sembloit que le Monarque ne pût surpasser le Surintendant en générosité. Louis XIV aimoit le grand en tout genre, & le premier peintre n'eut pas trop de toute la fécondité, de toute la richesse de son imagination pour satisfaire le goût du Souverain. Sculptures, ornemens intérieurs des appartemens, tapisseries, pièces d'orfèvrerie & de ferrure, ouvrages de mosaïque, tables, vases, lustres, candélabres, girandoles, tout se faisoit sous sa direction & sur ses dessins. Tant de travaux ne l'empêchèrent pas de multiplier le nombre des tableaux faits en tout ou en partie de sa main. Ses ouvrages les plus célèbres par eux-mêmes ou par les belles estampes qui en ont fait connoître à l'Europe la composition, sont les deux tableaux de Notre-Dame, dont l'un représente le martyre de Saint-André & l'autre celui de Saint-Etienne, la Madeleine convertie des Carmélites, la bataille de Maxence & de Constantin, la famille de Darius devant Alexandre, les batailles d'Alexandre, le Christ aux anges, &c.

Le Brun avoit la conception noble & l'imagination féconde. Jamais il n'étoit inférieur aux plus vastes compositions qu'il entreprenoit ; il

les trouvoit avec facilité & les digéroit avec reflexion. Comme il étoit fort instruit, il observoit rigoureusement le costume & les convenances.

Peu de peintres ont réuni un plus grand nombre de qualités essentielles ou accessoires de l'art ; & si l'on est obligé de reconnoître qu'il a des supérieurs, c'est que d'autres ont possédé quelques-unes de ces parties en un degré plus éminent. Il étoit très-bon dessinateur ; mais son dessin, loin d'être aussi élégant que celui de Raphaël, aussi pur que celui du Dominiquin, est plus pesant & moins spirituel que celui d'Anaibal Carrache qu'il avoit pris pour modèle, parce qu'un imitateur est toujours porté à charger les défauts de son original. Il avoit pris de l'école Romaine la manière de drapper ; les vêtemens qu'il donnoit à ses figures n'étoient pas, comme dans l'école de Venise, telles ou telles étoffes, mais seulement des draperies, & cette manière convenoit au genre héroïque qui étoit celui de ses ouvrages : mais, dans cette partie, il ne fut pas l'égal du peintre d'Urbain. Il avoit étudié l'expression des affections de l'ame ; on en a la preuve dans son traité du caractère des passions : mais après avoir observé ces caractères généraux, & en avoir établi les principaux traits, il crut posséder dans toute son étendue cette science dont l'étendue est si vaste ; il employa toujours ce petit nombre de caractères qu'il avoit une fois trouvés, & négligea d'étudier sans cesse dans la nature la prodigieuse variété des nuances par lesquelles nos affections intérieures se manifestent au-dehors. Il tomba donc dans la manière en se répétant toujours, & n'eut pas la finesse, la profondeur, l'extrême justesse d'expression de Raphaël ; il ne peut même dans cette partie, être comparé à le Sueur. Il aimoit & possédoit bien la *grande machine* de l'art ; il se plaisoit aux grandes compositions, il y mettoit de la vie, du mouvement, de la variété ; mais sans avoir la fougue, l'inspiration de Rubens. Ses compositions sont bien raisonnées ; mais celles de Rubens sont créées. *Le Brun* pensoit bien ; Raphaël, le Poussin, le Sueur pensoient plus profondément. *Le Brun* avoit de l'élévation, mais il ne s'est pas élevé comme Raphaël jusqu'au sublime.

Il ne faut pas songer à établir de comparaison entre lui & les peintres Vénitiens pour la couleur : on sait qu'il ne les avoit point étudiés ; mais l'école Romaine & celle de Lombardie offrent des exemples d'une couleur plus suave, plus mâle, plus appellante, plus solide, & d'un maniment de pinceau plus libre, plus fier, plus moëlleux.

Comme *le Brun* étoit né avec de l'esprit, & qu'il avoit pris soin de le cultiver, il aimoit l'allégorie, parce que ce genre ouvre un vaste champ aux inventions ingénieuses. Pour mon-

trer encore plus la fécondité & les ressources de son imagination, il caractérisoit ses figures allégoriques par des symboles qu'il inventoit lui-même au lieu d'employer ceux qui semblent consacrés par les anciens, & qu'on peut regarder comme les caractères convenus d'une sorte d'écriture hiéroglyphique. Cette prétention a rendu les allégories de *le Brun* énigmatiques.

Ce n'est pas à de semblables inventions que l'artiste doit sur-tout consacrer son esprit. Ce qu'on appelle *esprit* & *pensée* dans les arts n'est pas la même chose que l'*esprit* & la *pensée* dans les ouvrages littéraires : ce n'est pas contre des *poètes écrivains*, mais contre des *poètes peintres* que le peintre doit songer à lutter. Il pourra, même avec un talent fort médiocre ; mettre dans ses ouvrages beaucoup de la sorte d'invention qui appartient à la *poésie écrite*, sans procurer à son art une richesse de plus. La *poésie pittoresque*, le véritable esprit de l'artiste, consiste à faire agir ses personnages précisément comme ils ont dû agir dans la circonstance où on les suppose, à se pénétrer soimême de tous les sentimens dont ils devoient être affectés, & à ces sentimens faire passer sur la toile. C'est ainsi qu'il intéressera bien plus sûrement, que s'il exprimait par des figures & des symboles allégoriques tout ce que ces personnages doivent me faire connoître en se présentant à moi. *Le Poussin* semble avoir fait bien moins de frais d'esprit & d'imagination que *le Brun* ; cependant il satisfait bien mieux les gens d'esprit, & comme nous l'avons dit, il a mérité d'être appelé leur peintre.

Le Brun est mort à Paris le 12 Février 1690.

EUSTACHE LE SUEUR, né en 1617 & mort en 1655, à l'âge de trente-huit ans, eut pour maître le Vouet, ou plutôt il fut l'élève des antiques qui avoient été apportées en France, des tableaux & des dessins des grands maîtres de l'école Romaine, & des estampes qui avoient été gravées d'après leurs ouvrages. Il sembloit que l'ame de Raphaël fût passée dans le corps de *le Sueur* : tous deux étoient également nés pour sentir les passions douces & pour les exprimer, pour avoir le sentiment intérieur de la beauté & pour la représenter.

Aucun peintre n'a plus approché de Raphaël dans l'art de jeter les draperies, & d'en disposer les plis dans l'ordre le plus savant & le plus noble. Son dessin étoit, en général, plus svelte que celui de Raphaël, & il chercha de même à le former sur l'antique. Comme Raphaël, il représenta, avec non moins de finesse que de précision, les affections de l'ame : comme Raphaël, il varia les airs de tête suivant l'état, l'âge, le caractère des personnages : comme lui, il fit contribuer toutes les parties de chaque figure, & toutes celles de la composition, à l'expression générale. Il composoit pour

exprimer son sujet, & non pour faire de beaux contrastes, pour établir de beaux groupes, pour étonner & séduire le spectateur par le faste ambitieux d'une scène théâtrale & le fracas d'une *grande machine*. Chez lui rien ne sent le théâtre, rien ne sent la disposition étudiée, rien n'offre l'appareil d'une richesse inutile; c'est le sujet tel qu'il a dû se passer, ce sont les personnages nécessaires & rien de plus. Ses tons sont fins, ses teintes sont harmonieuses; sa couleur n'est pas appellante comme celle des *écoles* de Venise & de Flandre; mais elle est attachante: elle est telle qu'il convient qu'elle soit pour laisser l'âme paisible, & la fixer sans distraction, sur des parties de l'art supérieures au coloris.

On peut voir sa prédication de Saint-Paul à Notre-Dame, & le tableau qu'il a peint à Saint-Gervais, & que de sçavans artistes ont comparé à ce que Rome a de plus beau; mais il a sur-tout développé son génie dans les vingt-deux tableaux qu'il a peints pour le cloître des Chartreux de Paris, & dont le Roi a fait l'acquisition. Les contemporains assurent qu'il ne regardoit ces chefs-d'œuvre de l'art que comme des espèces d'esquisses; ils doivent être placés aux premiers rangs entre les ouvrages qui font la gloire de l'*école Française*.

Si le *Sueur* eût vécu plus long-temps, si, comme le *Brun*, il eût été chargé des plus grands travaux de son siècle & de la direction de tous ceux qu'ordonnoit une Cour amie du luxe & des arts, l'*école Française* eût pris dès-lors, sans doute, un autre style, & une manière plus généralement approuvée. La noble beauté des têtes, la majesté simple des draperies, la sveltesse du dessin, la vérité des expressions, celle des attitudes, la naïveté de la disposition générale auroient formé le caractère de cette *école*: sur-tout le mensonge pompeux du style théâtral auroit dominé plus tard; ou n'auroit jamais osé se montrer: enfin on auroit vu dans Paris une image de Rome. Mais c'étoit le *Brun* qui distribuoit les ouvrages & les grâces; pour être employé ou récompensé, il falloit imiter sa manière; & comme ses protégés n'étoient pas des *le Brun*, ils adoptèrent ses défauts en les exagérant, & prirent les vices qui avoisiñoient ses beautés.

Nous nous étendrons peu sur l'*ÉCOLE ALLEMANDE*, peut-être improprement appelée *école*, puisque l'Allemagne offre plutôt des artistes isolés qu'une filiation d'artistes qu'on puisse faire remonter à un seul maître, ou du moins à un petit nombre de maîtres. Quelques peintres Allemands se sont distingués dans le temps où l'art, sorti de la barbarie de son berceau, commençoit à devenir florissant. Comme ils ne connoissoient ni l'antique, ni le petit nombre de chefs-d'œuvre que commençoit à produire

l'Italie, ils n'eurent pour maître que la nature qu'ils copioient avec peu de choix, & ils conservèrent quelque chose de cette roideur qui forme le style gothique. C'est ce style que l'on marque ordinairement pour caractère de l'*école allemande*. Cela est vrai, si l'on ne considère que les premiers maîtres de cette *école*; mais cela ne l'est plus si l'on parle des ouvrages de leurs successeurs, dont les uns ont été élèves de la Flandre & les autres de l'Italie. Si, par exemple, on veut comprendre dans cette *école* Mengs, ou même Dietrich, on ne trouvera rien en eux du caractère par lequel on veut la distinguer. Nous ne parlerons donc ici que des anciens peintres Allemands, dans lesquels on trouve ce style gothique que l'on donne pour caractère de l'*école*, & nous ne ferons qu'abréger ce qu'en a dit M. Descamps.

ALBERT DURER, né à Nuremberg en 1470, est le premier Allemand qui ait réformé le mauvais goût de sa patrie. Son père, habile orfèvre, le destinoit à sa profession; mais les inclinations du jeune Albert l'entraînoient vers la peinture & la gravure. Il reçut de ces deux arts des leçons de deux maîtres différens qui seroient également inconnus, si la célébrité de leur élève n'eût sauvé leurs noms de l'oubli.

Albert par la finesse & la netteté de son burin fit faire d'étonnans progrès à la gravure encore naissante, & ne put être que foiblement imité par Marc-Antoine, le graveur de Raphaël, qui le prit pour modèle & copia même quelques unes de ses estampes. Ce talent eût suffi à sa réputation, & c'est même celui qui a le plus contribué à la répandre au loin; mais on ne peut lui refuser en même temps la gloire d'avoir été le restaurateur de la peinture en Allemagne. Son génie étoit fécond, ses compositions variées, ses pensées ingénieuses & sa couleur brillante; quoiqu'il ait fait un grand nombre d'ouvrages, ils sont d'un fini précieux: mais comme il devoit tout à son génie, & qu'il ne pouvoit, dans son pays, voir que des tableaux inférieurs aux siens, il n'évita pas entièrement les défauts de ses prédécesseurs. On lui reproche de la roideur & de la sécheresse dans les contours, trop peu de choix & de noblesse dans les expressions, quoique d'ailleurs il y ait mis de la vérité, des plis cassés & beaucoup trop multipliés, l'ignorance du costume, celle de la perspective aérienne & de la dégradation des couleurs. Mais il avoit étudié & il observoit la perspective linéale; il étoit savant dans l'architecture civile & militaire, & il en a laissé des traités. Il a aussi écrit sur les proportions du corps humain: son livre est un recueil de mesures prises sans choix sur un grand nombre de différens modèles, & il est peu utile, parce qu'on n'a besoin de mesurer que les belles proportions.

Albert Durer avoit une figure aimable, des manières nobles, une conversation spirituelle & enjouée, & il eut Part de vivre avec les grands sans déplaire à ses égaux. Il fut estimé de l'Empereur Maximilien qui l'anoblit, de l'Empereur Charles V & de Ferdinand, Roi de Hongrie & de Bohême; mais, ce qui est plus glorieux pour un artiste, il fut loué de Raphaël. Il mourut à l'âge de 57 ans, dans cette même ville de Nuremberg où il avoit pris naissance. On attribue sa fin prématurée au chagrin que lui causa l'humour difficile de sa femme.

JEAN HOLBÉEN, qu'on écrit souvent *Holbein*, étoit originaire d'Ausbourg & naquit à Bâle, en Suisse, en 1498. Il eut pour maître son père qui étoit un peintre médiocre, & se perfectionna de lui même. Il alla en Angleterre par le conseil d'Erasme, son ami; & Henri VIII, qui admira ses ouvrages, lui donna le titre de son peintre. Il peignoit à l'huile, en détrempe & à gouasse; on a de lui de grandes compositions historiques qui sont estimées, mais il excella sur-tout dans le portrait, & il rendoit très-bien les étoffes. Sa couleur est fraîche & brillante, & il donnoit à ses ouvrages un grand fini; mais, dans les sujets historiques, ses draperies ne sont pas d'un meilleur goût que celles d'*Albert Durer*; elles sont de même cassées & boudinées. Il eut, comme le patriarche de l'école allemande, le malheur d'être tourmenté par l'humour impérieuse de sa femme; mais elle le servit bien par ses caprices, car ce fut pour s'y soustraire qu'il alla à Londres où il fit une fortune qu'il n'auroit pu espérer dans son pays. Il y mourut de la peste en 1554, à l'âge de cinquante-six ans. Rubens disoit qu'il y avoit beaucoup à profiter dans les ouvrages de Holbein, & sur-tout dans sa danse des morts, peinte à Bâle.

L'ÉCOLE FLAMANDE mériteroit la reconnaissance des amateurs des arts, quand on ne lui devoit que l'invention de la peinture à l'huile. Ce procédé, qui donne aux tableaux un éclat que n'avoit pas la détrempe, fut trouvé par *JEAN VAN-EYCK*, né à Maaseyk sur les bords de la Meuse en 1370. Il eut pour maître son frère *HUBERT*, né en 1366, ou plutôt ils furent tous deux élèves de leur père. Ils avoient une sœur nommée *Marguerite* qui cultivoit aussi la peinture, & qui refusa constamment de se marier pour n'être pas distraite par des soins étrangers à son art, de l'assiduité qu'il exige.

Jean & Hubert travaillèrent long-temps ensemble & se firent un nom par leurs travaux communs : mais quand le plus jeune travailla seul, on rendit unanimement hommage à sa supériorité.

Il joignoit à la pratique de son art la culture des sciences, & se plaisoit sur-tout à la

chymie. La première découverte qu'elle lui procura fut celle d'un vernis qui, appliqué sur ses ouvrages, leur donnoit plus de vivacité; mais il ne tarda pas à reconnoître les inconvénients de ce secret dont il s'étoit d'abord applaudi. Le vernis ne se séchoit pas de lui-même, il falloit exposer les tableaux au feu ou à la plus grande ardeur du soleil. Un jour qu'il faisoit sécher ainsi un ouvrage peint sur bois & qui lui avoit donné beaucoup de peine, la chaleur fendit en deux le panneau. Le regret d'avoir perdu en un instant le fruit d'un long travail le fit recourir à de nouvelles opérations chymiques. Il rechercha si, par le moyen des huiles cuites, il ne pourroit pas parvenir à faire sécher les vernis sans le secours du soleil ou du feu. Il se servit, dit M. Descamps, des huiles de noix & de lin comme les plus sécatives; & en les faisant cuire avec d'autres drogues, il composa un vernis beaucoup plus beau que le premier. De nouveaux essais lui apprirent que les couleurs se mêlent plus facilement avec l'huile, qu'avec la colle ou le blanc d'œuf dont il s'étoit servi jusques-là, qu'elles conservoient, en se séchant, le même ton qu'elles avoient au moment du travail, & qu'elles avoient de l'éclat par elles-mêmes sans qu'il fût nécessaire d'y ajouter un vernis. Tant d'avantages lui firent préférer sa nouvelle découverte à l'ancien usage de la colle ou de l'eau d'œufs, & la vivacité qu'elle prêtoit à ses tableaux ajouta beaucoup à sa réputation.

Jean Van-Eyck se fixa à Bruges, qui étoit alors une des villes de l'Europe les plus florissantes par le commerce; c'est à son séjour en cette ville qu'il doit le nom de *JEAN DE BRUGES* sous lequel il est plus connu que sous son nom propre. Il pouvoit à peine suffire à l'empressement des seigneurs Flamands & étrangers qui desiroient avoir de ses tableaux. L'un de ses ouvrages fut acheté par des marchands de Florence pour *Alfonse*, Roi de Naples, & fit le désespoir des peintres de l'Italie; mais *Antoine de Messine*, plus ardent que les autres, entreprit le voyage de Flandre pour tâcher d'obtenir l'amitié & le secret de l'auteur : nous avons vu, en parlant de l'école Florentine; que le succès récompensa son zèle.

Jean de Bruges peignoit le portrait, le paysage, l'histoire. Le plus considérable de ses tableaux est celui de Saint Jean qu'il fit pour Philippe-le-Bon, Duc de Bourgogne. On y compte trois cents trente têtes, toute variées.

Son goût est sec, sa manière de draper est gothique de même que son dessin. Il ne savoit rendre par masses ni les cheveux des hommes, ni les crins des chevaux. Au lieu d'unir & de fondre les couleurs, il employoit les couleurs pures & entières jusques dans les ombres. Cette manière fautive, ces tons cruds donnent

à ses tableaux un éclat qui plaît encore, même aujourd'hui, à ceux qui n'ont aucune connoissance de l'art, & qui, de son temps, étoit généralement goûté.

Jean de Bruges est en Flandre le fondateur du métier de la peinture; *Rubens* doit y être regardé comme le vrai fondateur de l'art.

PIERRE-PAUL RUBENS, originaire de la ville d'Anvers, naquit en 1577 à Cologne où la guerre civile avoit obligé son père de chercher une retraite. Ses parens qui ne le destinoient point aux arts lui firent étudier les lettres & il y fit autant de progrès que s'il eût été destiné à ne se distinguer que par elles. Il fut placé en qualité de page auprès de la Comtesse de Lalain; mais ayant perdu son père, il obtint de sa mère la permission de suivre le penchant qui l'entraînoit vers la peinture. On le plaça d'abord chez un paysagiste, & ensuite chez *Adam Van-Oort*, qui avoit alors de la réputation, mais qui dégradoit son talent par son humeur brutale & sa conduite crapuleuse. Le jeune *Rubens*, bientôt dégoûté d'un tel maître, le quitta pour *Oclave Van-Veen*, qu'on connoît sous le nom d'OTTO VENIUS & qui le premier fit connoître en Flandre les principes du bon goût, la grace, & l'intelligence du clair-obscur. Il étoit à la fois peintre, historien & poète. *Rubens* trouva dans cette école des modèles de grace & de génie pittoresque, de couleur, de beauté de pinceau, de politesse, de bonté & d'élégance de mœurs, d'application à l'étude variée des lettres & des arts. Il ne la quitta que pour passer en Italie; &, comme il étoit noble d'origine, il entra au service du Duc de Mantoue en qualité de Gentilhomme. Cette place honorable & sans occupation lui donna une considération dont ne jouissent pas toujours les jeunes artistes, & qui cependant ne leur seroit pas inutile, & lui procura la facilité d'étudier sans distraction les ouvrages des grands maîtres.

Ses travaux furent utilement interrompus par un voyage qu'il fit en Espagne, à la cour de Philippe III, en qualité d'envoyé du Duc de Mantoue. L'envoyé ne resta pas oisif à la cour de Madrid; il y fit un grand nombre de portraits & de tableaux d'histoire, & comme la considération sert à la fortune, il fut plus généreusement récompensé que s'il n'eût eu que la simple qualité d'artiste. On lui apprit que Jean, Duc de Bragance, qui n'étoit pas encore monté sur le trône de Portugal, desiroit le voir à Villa-Viciosa où il faisoit sa résidence. *Rubens* se mit en route; mais avec un train si considérable que Bragance en fut effrayé: il ne se croyoit pas assez riche pour recevoir un artiste si fastueux, & lui envoya un Gentilhomme avec un présent pour le prier de remettre sa visite à un autre temps, *Rubens* refusa le présent,

& continua sa route. » Mon dessein dit-il, n'est pas de peindre à Villa-Viciosa, mais de m'y amuser quelques jours, & j'ai apporté mille pistoles que je compte y dépenser ».

Au retour de sa légation d'Espagne, le Duc de Mantoue l'envoya à Rome pour y copier les principaux ouvrages des grands maîtres. *Rubens* alla aussi à Venise étudier les grands coloristes, revint à Rome faire plusieurs tableaux d'autel, & passa à Gènes où il fit un long séjour & qu'il enrichit d'un grand nombre de tableaux d'histoire & de portraits. Ce fut là qu'il apprit que sa mère étoit dangereusement malade; à cette triste nouvelle, il quitta tous ses travaux & se hâta de retourner dans sa patrie; mais il eut la douleur de n'être pas arrivé assez tôt pour rendre les derniers devoirs à celle qui lui avoit donné le jour. Dans son affliction, il fuit toutes les consolations qu'il pouvoit recevoir des hommes, & se renferma dans une retraite absolue à l'Abbaye de Saint-Michel d'Anvers, ne se permettant d'autre distraction que celle qu'il trouvoit dans le travail.

Mais le temps, qui détruit tout, use la plus profonde douleur. Quand celle de *Rubens* fut affoiblie, il voulut retourner à Mantoue, mais l'Archiduc Albert & l'Infante Isabelle s'efforcèrent de le retenir, & leurs efforts furent secondés par l'amour. *Rubens* fut fixé dans sa patrie par sa tendresse pour Elisabeth Brant dont il reçut la main. La maison qu'il se fit construire à Anvers étoit un palais; elle étoit peinte en dehors. Le salon en forme de rotonde & éclairé par en haut, étoit orné de vases d'agate & de porphyre, de bustes & de statues antiques & modernes, & de tableaux des plus grands maîtres; un riche médailler & des pierres précieuses gravées ajoutaient à la richesse de cette collection, qui sembloit plutôt celle d'un Prince que d'un particulier.

Le Duc de Buckingham, favori du Roi d'Angleterre, désira en posséder au moins une partie. On pensoit alors à rétablir la paix entre l'Angleterre & l'Espagne: *Rubens*, sujet de l'Espagne, devoit comme citoyen ne pas négliger une occasion de complaire à Buckingham: il consentit donc à lui céder une partie de ses richesses pour la somme de soixante mille florins, ou cent vingt mille livres de France qui n'en vaudroient pas à présent moins de trois cent mille. Mais il fit auparavant mouler les figures de marbre & de bronze dont il consentoit à se défaire, & il remplaça par des tableaux de sa main les tableaux d'Italie qui avoient orné son salon & tous ses appartemens.

Il n'eut pas à se repentir de sa complaisance. Par sa liaison avec Buckingham & par ses talens, il devint un homme utile à l'état. L'Infante l'envoya en Espagne pour conférer avec Philippe sur les moyens de parvenir à la paix. Il reçut de ce Prince la dignité de Chevalier & celle

de secrétaire de son conseil privé. Chargé des instructions nécessaires, & de lettres de créance qu'il gardoit secrètes, il passa à Londres en qualité de pointte voyageur, fut présenté au Roi, eut l'adresse de le fonder sur ses dispositions envers l'Espagne, & lui montra les lettres quand il eut reconnu que ce Prince n'étoit pas éloigné de consentir à la paix. Le traité fut conclu, & un Ambassadeur plus illustre par ses titres & par sa naissance fut nommé par l'Espagne pour ratifier les opérations politiques du peintre. Charles, pour témoigner sa reconnaissance à *Rubens*, le décora du cordon de son ordre, & lui donna un riche diamant qu'il tira de son doigt. Craignant de ne l'avoir pas encore assez dignement récompensé, il le créa chevalier en plein parlement, lui donna la même épée dont il venoit de se servir pour cette cérémonie, & le renvoya chargé de présens. Philippe, à qui *Rubens* alla rendre compte de sa négociation, le fit Gentilhomme de sa chambre & l'honora de la clef d'or.

Rubens riche & chargé d'honneurs sembla ne continuer de peindre que pour suivre son goût ou pour se prêter aux desirs de ceux qui desiroient avoir de ses ouvrages. Cette complaisance augmenta considérablement sa fortune. Un grand nombre d'habiles élèves avançaient d'après ses esquisses les tableaux qu'il entreprenoit & qu'il se contentoit de retoucher.

Il fut encore chargé dans la suite de différentes négociations avec les Provinces-unies, avec Marie de Médicis & Gaston d'Orléans lorsqu'ils se retirèrent à Bruxelles, avec Wladislas, Roi de Pologne, & avec d'autres Princes.

La nature lui avoit accordé les qualités qui servent à persuader & à plaire; la beauté de la taille & celle des traits, une physionomie noble & douce, un regard agréable, un son de voix flatteur, une éloquence naturelle. Il avoit joint à ces dons heureux les avantages qui peuvent s'acquérir par le travail; il savoit sept langues anciennes & moderne & avoit une grande étendue de connoissances variées: Il employoit à orner son esprit le temps même qu'il consacroit à son art, & avoit à côté de lui un Lecteur pendant qu'il peignoit. Avec tant de supériorité sur les autres peintres de son temps, il les forçoit à la lui pardonner & même à l'aimer, en affectant de se montrer leur égal & ne prenant sur eux d'autre avantage que celui de leur faire du bien. Il mourut en 1610, à l'âge de soixante-trois ans, dans un état de caducité prématurée qu'on peut attribuer à l'excès du travail.

Le nombre des ouvrages de *Rubens* est immense. Il peignoit l'histoire, le portrait, le paysage, les fruits, les fleurs, les animaux, & il étoit habile dans tous ces genres. Il inventoit facilement & exécutoit de même. On l'a vu sou-

vent faire de suite plusieurs esquisses, toutes différentes, du même sujet.

Il aimoit les grandes compositions & il y étoit propre. Il n'avoit pas, comme Raphaël, cette douce inspiration qui se manifeste par des effets doux & gracieux comme elle; mais il avoit cette fougue de génie, ce feu intérieur qui cherche à s'élancer, & qui se manifeste par des effets qui étonnent. Il sembloit que toutes les figures, tous les groupes qu'il imaginait, sortissent de son cerveau pour se porter sur la toile, & que, pour créer, il n'eût besoin que d'un acte de sa volonté.

On lui a trop injustement contesté la qualité de bon dessinateur. Son dessin étoit grand & facile, il connoissoit l'anatomie; mais la science cédoit chez lui à l'impétuosité de la conception, à la vivacité de l'exécution; il préféroit l'éclat des effets à la beauté des formes, & sacrifioit trop souvent la correction du dessin à la magie de la couleur. Enfin il avoit plus les qualités qui supposent une conception pleine de feu, que celles qui exigent une sagesse réfléchie, & une méditation profonde. Il avoit étudié l'antique, Michel-Ange, Raphaël; mais loin que ses études l'aient élevé jusqu'à la beauté idéale, il se tint à l'imitation de la nature flamande. Ses muscles sont bien attachés, les fonctions en sont bien accusées; mais ils sont plutôt gros & mous que fermes & charnus; ce défaut se remarque sur-tout dans ses corps de femmes, & il ne donne à leurs têtes que la beauté des belles Flamandes. Il est quelquefois maniéré dans les extrémités.

Il a su rendre plutôt de belles étoffes que jetter de belles draperies. Ses figures sont richement habillées, mais elles ne sont pas toujours, comme celles de Raphaël, savamment drapées: car, dans la langue des arts, il ne faut pas croire qu'*habiller* & *draper* soient deux termes synonymes. Un peintre de portraits peut *habiller* très-bien ses figures, sans être capable de bien *draper* celles d'un tableau d'histoire.

On ne peut refuser à *Rubens* de la science dans l'expression: mais à prendre ses ouvrages en général pour marquer son caractère, & négligeant les exceptions, on pourra dire que ce n'est pas dans ses tableaux qu'il faut chercher ces expressions douces & attachantes qu'on admire dans Raphaël. Il étoit plutôt capable de peindre les fortes affections, que les affections calmes & paisibles; il rendoit bien les convulsions de la nature, mais il n'auroit pas exprimé de même les tendres passions qui la rendent plus belle.

C'est principalement sur le coloris que l'on fonde sa gloire. Cependant il n'a pas surpassé, il n'a pas même égalé dans cette partie le *Titian*. Il mérite sur-tout la palme, pour la grandeur, l'impétuosité, la variété de sa composition. Il est le premier des peintres d'apparat, & l'un des

premiers de ceux qui parlent aux yeux : la puissance de son art va jusqu'à l'enchantement.

Il a plus d'expression que le *Titien*, il est plus brillant & moins vrai, & il lui cède pour le choix des formes, quoique le *Titien* lui-même n'ait pas été loué pour ce choix.

Il cherchoit plus que le *Correge* les prestiges du clair-obscur ; mais il n'en avoit peut-être pas autant la vraie, la profonde science. Il étonnoit plus ; mais le *Correge* est peut-être plus admirable en n'employant que des moyens plus simples.

La manière de peindre de *Rubens* étoit de poser chaque teinte en sa place, & près l'une de l'autre, & de n'en faire le mélange que par un léger travail de la brosse ; on connoît, on lit dans ses ouvrages la manœuvre de l'ouvrier. Le *Titien* fondeoit tellement ses teintes que, comme dans la nature, on ne peut marquer où elles commencent & où elles finissent : l'effet se remarque, le travail est caché. Ainsi *Rubens* est plus éclatant, & le *Titien* plus harmonieux. Dans cette partie, *Rubens* appelle plus ; le *Titien* arrête davantage. Les carnations du *Titien* semblent des chairs véritables ; celles de *Rubens* sont brillantes comme du satin : quelquefois ses teintes sont si fortes & si séparées les unes des autres qu'elles semblent des taches. Le *Titien* est parvenu à l'harmonie par l'infinité variété de ses teintes qui se confondent les unes dans les autres ; *Rubens* ne sembloit arriver à cet accord qu'à force d'employer une grande diversité de couleurs & de forts reflets d'une couleur dans l'autre. Quelquefois ces reflets outrés font paroître chez lui les corps comme s'il étoient diaphanes.

Mais laissons parler sur *Rubens* un artiste célèbre. On peut considérer ce peintre, dit M. Reynolds comme un exemple remarquable d'un esprit qui se montre le même dans les différentes parties de l'art. Cet accord des différentes parties est si grand dans ses ouvrages, qu'on peut dire que s'il avoit été plus parfait ou plus vrai dans quelques unes d'elles, ses ouvrages n'auroient pas eu cette perfection d'ensemble qu'on y trouve. Si, par exemple, il avoit mis plus de pureté & de correction dans son dessin, son défaut de simplicité dans la composition, dans le coloris & dans le jet des draperies nous frapperoit davantage. L'art se fait trop appercevoir dans sa composition ; ses figures ont de l'expression, & leurs attitudes sont pleines d'énergie ; mais elles manquent de simplicité & de noblesse. Son coloris, partie dans laquelle il excelloit sur-tout, est néanmoins trop brillant & trop varié. Ses ouvrages manquent en général, & en égale proportion, de cette délicatesse dans le choix & de cette élégance dans les idées qui sont nécessaires pour parvenir à la plus grande perfection de l'art ; mais c'est à

» ce défaut qu'on peut en quelque sorte attribuer
» l'éclat dont brille dans ses compositions la
» la beauté de son style inférieur. Il est vrai
» que la facilité avec laquelle il inventoit,
» la richesse de sa composition, l'éclat séduisant
» & la beauté de son coloris éblouissent à tel
» point la vue, qu'aussitôt qu'on a ses ouvrages
» devant les yeux, on ne peut s'empêcher de
» croire que ces beautés rachettent amplement
» ses défauts ».

Le tableau de la descente de croix à Anvers est regardé comme le chef-d'œuvre de *Rubens*. Deux hommes d'un mérite différent en ont parlé. L'un en a décrit un accessoire, & a mis quelque chaleur dans sa description ; l'autre en a décrit la figure principale avec tout le feu qui animoit *Rubens* au moment où il la peignoit.

» *Rubens*, dit l'abbé Dubos, sans mettre
» des diables à côté de son mauvais Larron,
» comme l'avoient pratiqué plusieurs de ses devanciers, n'a pas laissé d'en faire un objet
» d'horreur... On voit par la meurtrissure de la
» jambe de ce malheureux, qu'un bourreau
» l'a déjà frappée d'une barre de fer qu'il tient
» à la main... Le mauvais Larron s'est soulevé
» sur son gibet, & dans cet effort que la douleur
» lui a fait faire, il vient d'arracher la jambe
» qui a reçu le coup, en forçant la tête du
» clou qui tenoit le pied attaché au poteau
» funeste. La tête du clou est même chargée
» des déponilles hideuses qu'elle a emportées
» en déchirant les chairs du pied à travers
» lequel elle a passé. *Rubens* qui savoit si bien en imposer à l'œil par la magie de son clair-obscur, fait paroître le corps du Larron sortant du coin du tableau dans cet effort....
» On voit de profil la tête du supplicié, & sa bouche, dont cette situation fait encore mieux remarquer l'ouverture énorme, les yeux dont la prunelle est renversée, & dont on n'apperçoit que le blanc sillonné de veines rougeâtres & tendues, enfin l'action violente de tous les muscles de son visage, font presque ouïr les cris horribles qu'il jette ».

On peut lire ci-dessus, article CONVENANCE, ce que M. Falconet a écrit sur la figure principale du même tableau.

» Pourquoi, dit ailleurs le même artiste, la Juive
» dith de *Rubens* fait-elle frémir ? Pourquoi
» laisse-t-elle dans l'imagination des traces profondes ? C'est qu'il a montré une bouchère
» qui hache le cou d'un homme endormi. Le sang jaillit sur les bras de l'exécutrice, Holoferne lui mord deux doigts de la main qu'elle appuie sur son visage. *Rubens* a peint une Juive inspirée ; il a déployé toute l'horreur du sujet. Peignez les mœurs, le caractère des personnes, des nations ; vous peindrez la nature ».

L'école Flamande dont *Rubens* est le plus

grand maître, joint à l'éclat de la couleur & à la magie du clair-obscur, un dessin savant quoiqu'il ne soit pas fondé sur le choix des plus belles formes, une composition qui a de la grandeur, une certaine noblesse dans les figures, des expressions fortes & naturelles; enfin, une sorte de beauté nationale qui n'est ni celle de l'antique, ni celle de l'école Romaine ou Lombarde, mais qui est capable & même digne de plaire.

L'ÉCOLE HOLLANDOISE, si l'on veut en parler en général & sans avoir égard à de nombreuses exceptions, ne possède de tous ces avantages que celui de la couleur. Loin de s'occuper de la beauté des têtes & de celle des formes, elle semble se plaire à l'imitation des formes les plus basses, des têtes les plus ignobles. Les sujets les plus abjects sont ceux qu'elle préfère, des tavernes, des forges, des corps-de-garde, des fêtes de paysans grossiers. Elle réussit à rendre les expressions; mais ce sont celles des passions qui rabaisent l'humanité & non celles des affections qui l'anoblissent: on diroit qu'elle s'est fait un art de dégrader à la fois l'âme & le corps de l'homme. C'est cette école dont aujourd'hui les ouvrages sont les plus recherchés en France.

Il faut convenir qu'elle a, dans certaines parties de l'art, des succès qui la distinguent. Si elle ne choisit qu'une nature basse pour objet de son imitation, elle rend cette nature avec la plus grande vérité, & la vérité atoujours droit de plaire. Ses ouvrages sont de la plus grande propreté, du fini le plus précieux. Elle réussit à produire non les effets les plus savans & les plus difficiles du *clair-obscur*; mais ceux qui sont les plus piquans: tels que ceux d'une lumière étroite dans un espace renfermé & de peu d'étendue, d'une nuit éclairée par la lune ou par des flambeaux, de la clarté que répand le feu d'une forge. Les Hollandois entendent bien l'art des dégradations de la couleur, celui des oppositions, & sont par ce dernier moyen parvenus à peindre la lumière elle-même. Ils n'ont pas de rivaux dans la peinture du paysage considéré comme la représentation fidelle, & s'il est permis de parler ainsi, le portrait d'une campagne particulière; mais ils sont loin d'égalier le Titien, le Poussin, Claude le Lorrain, &c. qui ont porté à un degré éminent l'idéal de ce genre, & dont les tableaux, au lieu d'être la représentation topographique de certains lieux, sont le résultat composé de toutes les richesses que leurs auteurs ont trouvées dans leur imagination, & de toutes celles qu'ils ont observées dans la nature. Les Hollandois se distinguent aussi par la représentation des perspectives, des ciels, des marines, des animaux, des fruits, des fleurs, des insectes, & par des portraits en petit. Enfin tout ce qui n'exige qu'une imitation fidelle, de la couleur & un pinceau précieux est de leur ressort.

Au reste la Hollande a produit de bons peintres d'histoire, tels qu'Oswave Van-Veen ou *Otto-Vénus*, qui étoit de Leyde, d'excellens peintres de portraits en grand, tels que *Vander-Helft*, l'émule & peut-être le vainqueur de Vandick: mais ce n'est point par le caractère de ces grands artistes qu'il faut spécifier le *style hollandois*.

On ne trouvera pas non plus l'origine de ce style dans *LUCAS DE LEYDE*, qui cependant, par le temps où il a vécu, doit être regardé comme le patriarche de l'école *Hollandoise*. Sa manière appartient plutôt au style gothique, qui étoit celui des premiers peintres Allemands ses contemporains. Il naquit à Leyde en 1494. Son père, nommé Hugues Jacobs, fut son premier maître. Il est du petit nombre des hommes célèbres à qui la nature s'est plu à épargner le temps de l'enfance: ses premiers jeux furent l'étude de la peinture & de la gravure; dès l'âge de neuf ans, il mit au jour des sujets que lui-même avoit composés, & trois ans après il étonna les connoisseurs & les artistes par l'histoire de Saint-Hubert, peinte en détrempe. Son estampe de la tentation de Saint-Antoine qu'il grava à l'âge de quinze ans, est d'une invention plus agréable que celle de Callot; il y a représenté le démon qui a pris pour séduire le Saint la figure d'une jolie femme. L'estampe de la Conversion de Saint-Paul qu'il grava la même année est estimée par la justesse de l'expression, par des ajustemens vrais à la fois & pittoresques, & par l'intelligence du burin.

Il a su éviter la confusion & répandre une grande vérité dans ses sujets d'histoire, & il a surpassé *Albert Durer* dans la composition parce qu'il avoit mieux approfondi les principes de l'art. Les peintres peuvent puiser ces principes même dans ses ouvrages gravés, & à peine pourroient-ils avec le secours des couleurs, surpasser les effets de perspective aérienne qu'il a exprimés par le seul secours du burin. C'est la justice que lui rend Vasari, qu'on ne soupçonnera pas d'avoir voulu flatter un artiste qui n'étoit pas Florentin. Mais comme un peintre ne peut réunir au même degré toutes les parties de son art, *Lucas* le cédoit à *Albert* dans la science du dessin.

Il peignoit à l'huile, en détrempe, & sur verre; il traitoit l'histoire, le paysage & le portrait. On conserve de lui, à l'Hôtel-de-ville de Leyde, un tableau du Jugement dernier, d'une belle composition & d'un détail immense. Les femmes sur-tout y sont délicatement peintes, & les carnations en sont agréables & vraies. On voit, par cet ouvrage, avec quel soin il avoit étudié la nature. Si l'on se plaint que ses figures tranchent trop durement avec les fonds, sur-tout du côté de la lumière, il faut lui pardonner ce défaut qui est plutôt celui du temps

où vivoit l'artiste qu'un vice qui lui fût particulier. Ses tableaux en général sont bien peints, & le fini le plus soigné n'y nuit pas à la légèreté de la touche. Sa couleur est fraîche, ses compositions riches, ses ordonnances variées, ses paysages bien touchés.

Le travail opiniâtre de *Lucas* fut récompensé par la fortune. Il fit somptueusement le voyage de la Flandre & de la Hollande pour voir les artistes dont il ne connoissoit que les talens, & leur donna des fêtes à Middelbourg, à Gand, à Malines, à Anvers. On croit que des peintres jaloux de sa réputation l'empoisonnèrent à Flessingue; on fait du moins qu'il ne mena depuis qu'une vie languissante; mais le véritable poison qui lui donna la mort fut peut-être l'application excessive qu'il avoit prise dès son enfance. L'état de langueur auquel il étoit réduit ne put le forcer au repos, & quand il n'eut plus la force de se lever, il continua ses travaux dans son lit. Il mourut en 1533, à l'âge de trente-neuf ans, n'ayant joui que d'une courte vie si on la mesure au nombre de ses années, mais d'une vie fort longue si on la mesure au nombre de ses ouvrages. Quoique la nature ne lui ait guère accordé que la moitié de la vie ordinaire des hommes, il exerça pendant trente ans ses talens déjà formés, & c'est à-peu-près tout le temps que consacrent à leur art les artistes même qui parviennent à la vieillesse.

Si l'on considère la peinture en petit comme un des caractères particuliers de l'École *Hollandoise*, on pourra regarder comme son fondateur *CORNEILLE POLEMBOURG* né à Utrecht en 1586 & mort en 1661. Il possédoit la couleur, la finesse de touche, l'entente du clair-obscur qui distinguent cette école. On peut ajouter à ces caractères le peu de correction dans le dessin.

Mais si le choix d'une nature basse entre dans les caractères du style *Hollandois*, on trouvera ce caractère bien marqué dans le célèbre *REMBRANDT VAN RYN*, & il y est d'autant plus choquant que souvent ses compositions auroient exigé de la noblesse. Il étoit fils d'un meunier, & naquit dans un moulin situé près de Leyde sur les bords du Rhin, ce qui lui a fait donner le nom de *Vanryn* au lieu de celui de *Guerretz*, qui étoit le nom de sa famille.

Son père qui lui trouva de l'esprit voulut le consacrer aux lettres, & l'envoya faire ses études à Leyde : mais le jeune *Rembrandt* y fit peu de progrès. Son goût le portoit vers le dessin, & il obtint de quitter l'école latine pour une école de peinture. On n'est pas d'accord sur les artistes qu'il eut pour maîtres, ou plutôt ses véritables maîtres furent ses heureuses dispositions & la nature.

C'étoit elle seule qu'il consultoit : le moulin de son père étoit son atelier, les gens du peuple qui y fréquentoient, ses modèles, & la sorte

d'éducation qu'il recevoit au moulin, le terme de ses idées. Il étudioit la figure grotesque d'un bon paysan de Hollande, ou celle d'une gosse servante de taverne, comme les grands maîtres de l'Italie ont étudié l'Apollon du Belvédère ou la Vénus de Médicis. Ce n'étoit pas le moyen de s'élever aux nobles conceptions de Raphaël, c'en étoit un de parvenir à l'imitation du vrai dans le genre populaire.

La réputation quelquefois si difficile à acquérir, & qu'on voit trop souvent se refuser au mérite s'il n'est pas secondé par l'intrigue, vint avec la fortune le chercher dans son moulin. Souvent appelé à Amsterdam pour y faire des portraits, il alla s'établir dans cette ville, & y fut surchargé d'ouvrages & d'élèves.

Mais en changeant de résidence, il conserva sa manière de vivre, ne fréquenta que des gens du peuple, ne chercha de récréation que dans la crapule, ne vit dans l'argent que lui rapportoient ses travaux que le plaisir d'en amasser & choisit une jolie paysanne pour la compagne de sa vie. Ainsi, ses idées sur son art, restèrent les mêmes que celles qu'il avoit conçues au moulin de son père. Il s'occupa toujours de l'imitation de la nature basse dont il aimoit à s'entourer, & ses caprices furent pour lui l'idéal de l'art. Il ne connoissoit guère de l'antique que le nom, & ne prononçoit ce nom que pour s'en moquer. Il rassembloit de vieilles armures, de vieux vêtemens étrangers ou bizarres, dont il se plaisoit à affubler plutôt qu'à draper ses modèles, & il appelloit cela ses antiques.

Mais laissons parler sur cet artiste un homme de l'art, *M. Descamps*, qui a vu un grand nombre d'ouvrages de ce peintre. « Tout ce que *Rembrandt* a composé, dit-il, est sans noblesse : c'étoit un génie plein de feu qui n'avoit aucune élévation. Ses habillemens ne sont que bizarres, & plus ressemblans à une mascarade qu'à ceux des nations qu'il a voulu représenter. Il n'a pas fait autant de tableaux d'histoire que de portraits, & les tableaux d'histoire que nous connoissons de lui sont la plupart aussi ridicules aux yeux des savans qu'ils sont admirés par les peintres.

« Si l'on en excepte ses portraits, sa façon de dessiner n'est guère supportable; encore n'en faisoit-il bien que les têtes, & il sentoit si bien son incapacité à dessiner les mains, qu'il les cachoit le plus qu'il pouvoit. Pour éviter la difficulté, j'ai vu de ses tableaux où quelques traces de brosse, qu'on ne distingue pas trop de près, représentent à une certaine distance des mains, à la vérité peu décidées, mais qui sont cependant presque autant d'effet que si le peintre y avoit mis plus de soin. Ses têtes de femmes n'ont assurément pas les grâces du beau sexe. Quand il a essayé des figures nues, il n'y a mis aucune correction;

» elles sont courtes, les formes outrées ou
 » maigres, les emmanchemens lourds, les ex-
 » trémités trop petites ou trop grandes, &
 » toutes manquent dans les proportions.

» Il n'a dû son talent qu'à la nature, & à
 » son instinct. S'il a quelquefois approché du
 » beau, ç'a été moins par réflexion que par
 » hasard, & par son assujettissement à suivre
 » pas à pas la nature. Il ne faut pas croire que
 » n'ayant pas été à Rome, il n'ait pas connu
 » les grands maîtres d'Italie : il avoit sous les
 » yeux d'amples recueils qui auroient dû chan-
 » ger sa manière, ou du moins la corriger ;
 » mais il admiroit tout & ne profitoit de rien.

» A voir la touche hardie des ouvrages de
 » ce maître, on est tenté de croire qu'il tra-
 » vaillait promptement ; mais l'incertitude où
 » le laissoit, sur le choix des attitudes & du jet
 » des draperies, son peu d'usage & de connoi-
 » sance des belles choses, lui faisoit perdre le
 » feu de ses idées. Il changeoit quatre & cinq
 » fois la tête d'un portrait, & on eût renoncé
 » à se faire peindre, si la vérité & la force de
 » son pinceau n'eussent pas dédommagé de l'im-
 » patience que causoit souvent le peintre.

» *Rembrandt* est en même-tems un dessinateur
 » médiocre, & un peintre qu'on peut égaler
 » aux plus grands maîtres pour la couleur, la
 » touche, & le clair-obscur. Il semble qu'il
 » eût inventé l'art, si l'art n'avoit pas été trouvé.
 » Il s'étoit fait des règles & une pratique
 » sûre de la couleur, de son mélange, & des
 » effets des différens tons. Il aimoit les grandes
 » oppositions de la lumière aux ombres, & il
 » en poussa loin l'intelligence. Son atelier
 » étoit disposé de façon que, d'ailleurs assez
 » sombre, il ne recevoit la grande lumière que
 » par un trou, comme dans la chambre noire :
 » ce rayon vif frappoit au gré de l'artiste sur
 » l'endroit qu'il vouloit éclairer. Quand il vou-
 » loit ses fonds clairs, il passoit derrière son
 » modèle une toile de la couleur du fond qu'il
 » jugeoit convenable, & cette toile participant
 » au même rayon qui éclairait la tête, mar-
 » quoit sensiblement la dégradation que le pein-
 » tre augmentoit suivant les principes.

» La façon de faire de *Rembrandt* est une
 » espèce de magie. Personne n'a plus connu
 » que lui les effets des différentes couleurs
 » entr'elles, n'a mieux distingué celles qui
 » sont amies de celles qui ne se conviennent
 » pas. Il plaçoit chaque ton en sa place, avec
 » tant de justesse & d'harmonie, qu'il n'étoit
 » pas obligé de les mêler & d'en perdre la
 » fleur & la fraîcheur. Il préféroit de les gla-
 » cer de quelques tons qu'il glissoit adroite-
 » ment par-dessus pour lier les passages des lu-
 » mières & des ombres, & pour adoucir des
 » couleurs crues & trop brillantes. Tout est
 » chaud dans ses ouvrages ; il a su par une en-

» tente admirable du clair-obscur, produire
 » presque toujours des effets éclatans dans ses
 » tableaux.

» Il ébauchoit ses portraits avec précision &
 » avec une fonte de couleur qui lui étoit par-
 » ticulière : il revenoit sur cette préparation par
 » des touches vigoureuses, & chargeoit quel-
 » quefois les lumières d'une telle épaisseur de
 » couleur, qu'il sembloit vouloir plutôt mode-
 » ler que peindre. On cite de lui unê tête où
 » le nez a presque autant de saillie que le nez
 » naturel qu'il copioit ».

On parle beaucoup de ce nez saillant, mais
 aucun de ceux qui en parlent ne dit l'avoir vu,
 & l'on peut prendre ce récit pour un conte ou
 pour une forte exagération. Il est certain du
 moins que *Rembrandt* étoit fort loin de peindre
 d'une manière lisse & léchée. Quelques per-
 sonnes blâmoient devant lui sa manœuvre heur-
 tée : « un tableau, leur répondit-il brusquement,
 » n'est pas fait pour être flairé, l'odeur de la
 » peinture n'est pas saine ».

Il y eut cependant un temps où il finissoit
 ses tableaux autant que *Miris*, & il joignoit
 à ce grand fini tout le feu, toute la force
 qu'on admire dans ses ouvrages heurtés. L'amour
 du gain le fit changer de pratique, & le ca-
 price lui fit souvent outrer sa nouvelle manière.
 Quelquefois il s'attachoit à finir avec le plus
 grand soin les parties les plus indifférentes du
 tableau, & il se contentoit d'indiquer les autres
 par quelques traînées de brosse. Ceux qui lui
 demandoient des tableaux auroient été mal re-
 çus à se plaindre de ces bizarreries, qu'il pré-
 tendoit quelquefois ériger en principes. « Un
 » tableau est fini, disoit-il, quand l'auteur a
 » rempli le but qu'il s'est proposé ».

Telle est la puissance d'un grand talent dans
 quelques parties de l'art, que *Rembrandt*, avec
 ses énormes défauts, doit être compté parmi les
 plus grands peintres, & qu'on pourroit même
 le regarder comme le premier des peintres, à
 ne considérer que la peinture proprement dite,
 & la détachant de l'art du dessin qui lui est si
 intimement affocié. Il faut observer que si *Rem-
 brandt* ignoroit ou négligeoit des parties essen-
 tielles de son art, il connoissoit l'expression,
 qui seule peut animer les ouvrages des artistes.
 Ses expressions ne sont pas nobles, mais elles
 sont vraies, vives & savantes.

Il mérite une place honorable parmi les gra-
 veurs. Il y a de lui des estampes dont le travail
 est singulièrement négligé, d'autres où il n'est
 qu'égratigné, d'autres encore, & ce sont les
 plus recherchées des amateurs, où il ne peut
 être distingué, & où il n'a par conséquent de
 valeur, que celle de l'effet qu'il produit : mais
Rembrandt est admirable dans des têtes gravées
 où sa pointe a tout le charme, tout l'esprit de
 celle de *Laballe* avec une science supérieure.

Quoique plusieurs de ses planches soient datées de Venise, charlatanerie qu'il employoit pour en augmenter le prix, on fait qu'il n'a jamais quitté la Hollande; il est mort à Amsterdam en 1674, à l'âge de soixante-huit ans.

JEAN DE LAER, qui a peint en petit, & qui a choisi les sujets dans la vie commune, mérite une place distinguée dans l'école de Hollande. Il naquit à Laaren, près de Narden, en 1613, commença les études de son art dans sa patrie, & alla se perfectionner à Rome. Comme il étoit fort mal fait, les Italiens le nommèrent *Bambozzo*, d'où les François ont fait le mot *Bamboche*, & c'est du sobriquet donné à ce peintre que les tableaux de petites figures, qui ne représentent que des actions communes, sont nommés *bambochades*. Il peignoit des chasses, des attaques de voleurs, des foires, des fêtes publiques, des paysages, des vues maritimes; il ornoit ses tableaux d'architecture ruinée, & les enrichissoit de figures d'hommes & d'animaux. Il avoit un dessin correct & une couleur vigoureuse. Il est mort à l'âge de soixante ans.

Van-Ostade, quoique né à Lubeck, *Gérard Dow*, *Mezzu*, *Miris*, *Wouwermans*, *Berghem* & le célèbre peintre de fleurs *Van-Huysum*, appartiennent à l'école de Hollande.

La plupart des écoles dont nous venons de parler n'existent plus. L'Italie seule en avoit quatre; il ne lui reste qu'un fort petit nombre d'artistes connus des étrangers. On chercheroit vainement en Flandre l'école de Rubens. Si l'école Hollandaise existe encore, elle n'est pas connue hors de la Hollande. Un artiste Allemand, *Mengs* s'est rendu célèbre de nos jours; mais c'est en Italie sur-tout qu'il a formé & exercé son talent, & il appartient bien plus à l'Italie qu'à l'Allemagne. M. *Diétrich*, autre Allemand, est connu des étrangers, & c'est un honneur que n'obtiennent pas les talents ordinaires. Mais deux artistes séparés ne forment pas ce qu'on appelle une école. L'école Française a paru quelque tems expirante; mais elle se relève avec un nouvel éclat par les principes & les ouvrages d'un maître sage & savant, & de ses élèves qui sont aujourd'hui des maîtres. Jamais, depuis le Sueur, la France artiste n'a pu concevoir de plus belles espérances.

Une nouvelle ÉCOLE s'est formée de nos jours en Europe, celle d'ANGLETERRE. Elle réside dans l'Académie de Londres instituée en 1766 par lettres-patentes de Sa Majesté Britannique, & formée seulement en 1769. Encore voisine de son berceau, elle s'annonce par de grands succès, & mérite d'autant mieux d'être applaudie, & d'exciter même l'émulation de ses aînées, que les parties qui la distinguent sont les plus nobles parties de l'art; la sagesse de la composition; la beauté des formes, l'élevation des idées, & la vérité des expressions. Cette école ne nous

est encore connue que par des estampes; mais des artistes qui en ont vu plusieurs tableaux nous ont assuré que, dans quelques uns de ses maîtres, elle joint la couleur aux parties plus sublimes de l'art, & que son coloris moins éclatant que celui des maîtres Flamands ou Vénitiens, tient beaucoup de l'école Lombarde. M. REYNOLDS, Président de l'Académie de Londres, est connu par ses discours sur les arts dont nous faisons un usage fréquent, & toute l'Europe a recherché l'estampe gravée d'après son tableau du Comte Ugolino. Les amateurs des arts connoissent aussi par des estampes les talens de MM. WEST, KOPLEY, GENS BOROUGH, BROWN, &c. On dit que l'école Angloise a d'excellens peintres de chevaux.

On peut reconnoître dans toutes les écoles la cause du caractère qui les distingue : dans l'école Romaine, l'excellente éducation de ses premiers artistes, & les chefs-d'œuvre de l'art antique trouvés dans les ruines de l'ancienne Rome; dans l'école Vénitienne, la magnificence que répandoit à Venise le commerce de l'Orient, la fréquence des fêtes & des mascarades, l'obligation où se sont trouvés fort souvent les artistes, de peindre des personnes qui étoient vêtues des plus brillantes étoffes; dans l'école Hollandaise la vie ordinaire de ses artistes, qui fréquentoient sur-tout les tavernes & les ateliers des artisans grossiers, qui voyoient sur-tout des figures basses & grotesques, & qui étoient souvent témoins des effets que produit une lumière étroite, naturelle ou artificielle dans des lieux fermés. La beauté doit entrer dans le caractère de l'école Angloise, parce qu'elle est assez commune en Angleterre pour frapper sans cesse la vue des artistes. Si cette beauté n'est pas précisément celle de l'antique, elle ne lui est peut-être pas inférieure. L'école Angloise se distinguera par la vérité de l'expression, parce que la liberté nationale laisse aux passions tout le jeu de la nature. Elle conservera la simplicité, & ne se gâtera pas par une affectation théâtrale, par les mignardises des fausses grâces, parce que les mœurs angloises conservent elles-mêmes de la simplicité.

Regardez le portrait d'une Française peinte par un François; vous y trouverez le plus souvent pour toute expression un souris commandé, que les yeux & le front ne partagent pas, & qui ne vous indique aucune affection de l'âme. Regardez le portrait d'une Angloise peinte par un Anglois; vous y trouverez le plus souvent une expression naïve qui vous fera connoître le caractère de la personne représentée. (*Article de M. LEVESQUE*).

E F

EFFET. (subst. masc.) Ce mot signifie proprement le produit d'une cause. Dans les

ouvrages des arts, il se dit de l'apparence qui résulte de ces ouvrages, & se prend en bonne ou mauvaise part : *ce tableau est d'un bel effet, cette lumière est d'un effet trop dur*. Mais quand il n'est restreint par aucune épithète, il se prend toujours en bonne part. C'est louer un tableau que de dire qu'il fait *de l'effet*.

Docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem. (Les savans comprennent la raison de l'art; les ignorans n'en sentent que le plaisir.). L'effet pour celui qui considère un ouvrage de peinture est la sensation ou le sentiment que cet ouvrage lui cause; pour l'artiste, l'effet est ce qui doit résulter des différentes parties de l'art qu'il exerce.

Il est inutile de s'étendre sur la première signification de ce mot. La sensation & le sentiment qu'éprouvent ceux qui regardent des tableaux dépendent d'une infinité de choses qui leur sont absolument relatives, indépendamment de celles qui regardent l'artiste.

Quant à l'effet observé relativement au peintre, voici quelques réflexions qu'il est bon de suggérer à ceux qui ne sont point assez avancés pour les avoir faites. L'art de la peinture est composé de plusieurs parties principales, chacune de ces parties est destinée à produire une impression particulière, qui est son *effet* propre.

L'effet du dessin est d'imiter les formes; celui de la couleur, de donner à chaque objet la nuance qui le distingue des autres; le clair-obscur imite les effets de la lumière, & ainsi des autres parties de l'art. La réunion de ces différens effets particuliers cause une impression qu'on nomme l'effet *du tout ensemble*.

Il est donc essentiel pour parvenir à conduire un tableau à un effet juste & général, à une unité d'effet, que toutes ses parties tendent à un seul point. Mais quelle est la partie de l'art qui doit commander, qui doit fixer le but auquel toutes doivent rendre & arriver? C'est l'invention, puisque c'est elle qui agit la première dans l'esprit du peintre, lorsqu'il médite un ouvrage & que celui qui commenceroit à peindre, sans avoir bien décidé ce qu'il représentera, ressembleroit à un homme qui voudroit regarder avant d'avoir ouvert les yeux. C'est l'invention qui règne sur tous les genres de peindre; c'est elle qui les a créés & qui les reproduit; elle doit donc décider de l'effet qui doit résulter de chacun de ces genres.

L'effet du tableau d'histoire consiste dans l'expression exacte des actions & des passions; celui du portrait, dans la ressemblance des traits; celui du paysage, dans la représentation des sites, & celui d'une peinture de marine, dans celle des eaux.

Mais dans chacune des parties qui constituent l'art de peindre, on entend plus particulièrement par le mot *effet*, lorsqu'il n'est accompagné d'au-

cune épithète, une expression juste, grande, majestueuse, forte.

Ainsi l'effet dans le dessin, est un contour hardi qui exprime sensiblement des formes que l'artiste connoît parfaitement; & qu'il ne fait souvent qu'indiquer habilement. La liberté, la confiance avec lesquelles il rappelle leur place, leur figure, leur proportion, leur apparence éclairée ou colorée sont dire que c'est un dessin d'effet. C'est ainsi que Michel-Ange, en traçant une figure, savoit exprimer quelquefois par le simple trait, la conformation des membres, leur juste emmanchement, l'apparence des muscles, les enchaînemens des yeux, les plans sur lesquels les os de la tête sont placés, enfin le caractère de l'action qui doit infailliblement résulter de la justesse de toutes ces combinaisons. Avec le secours de quelques hachures, il pouvoit indiquer aux yeux exercés dans l'art de la peinture, l'effet du clair-obscur & l'en pourroit dire même celui de la couleur; un dessin de cette espèce est ce qu'on appelle un dessin *du plus grand effet*.

L'effet particulièrement appliqué au coloris, est celui qui porte l'imitation des couleurs locales à un point de perfection capable de faire une illusion prompte & sensible.

La couleur locale est la couleur propre & distinctive de chaque objet : elle a, dans la nature, quand la lumière est favorable, une force & une valeur que l'art a bien de la peine à imiter. Des organes justes & bien exercés dans les moyens de l'art peuvent y prétendre, mais l'écueil qui sur cette mer difficile est le plus fameux par les naufrages, c'est cette habitude de tons & de nuances qui s'enracine, sans que les peintres s'en apperçoivent, par une pratique répétée & qui, renaissant dans tous leurs ouvrages, fait dire de plusieurs artistes, qu'ils ont peint gris, ou roux; que leur couleur ressemble à la brique; qu'elle est rouge, ou noire, ou violette. Ce défaut, si favorable à ceux qui, sans principes, veulent distinguer les manières des maîtres, est une preuve de l'infériorité de l'imitation de l'artiste. La nature n'est précieusement ni dorée, ni argentée : elle n'a point de couleur parasite; ses nuances sont des mélanges de couleurs rompues, reflétées, variées & celui qui aspire à l'effet par la couleur, n'en doit avoir aucune à lui.

On peut rendre plus frappant l'effet de la couleur, par la disposition des lumières; mais des périls menacent encore ceux qui se fondent sur ce secours. Le désir d'exciter l'attention par des effets, inspira au Carravage d'éclairer ses modèles d'une manière qui se rencontre rarement dans la nature : le jour qu'il faisoit descendre par des ouvertures ménagées avec art, offroit à ses yeux des lumières vives, mais tranchantes. Il en résulta, dans les imitations qu'il en fit, des effets plus singuliers qu'agréables; les opposi-

tions trop dures, les ombres devenues noires; ont rendu, avec le tems, ses tableaux de deux seules couleurs; le blanc & le noir y dominent, & ces ombres ténébreuses que sa prétention à un certain effet a répandues sur ses ouvrages, ont enveloppé dans leur obscurité les parties excellentes, dont cet habile Artiste devoit tirer sa gloire. Il est donc de justes bornes qui limitent la perfection en tout genre, & les excès sont ses ennemis redoutables.

Au reste, un tableau qui offre un effet général, produit sur tout le monde une sensation intéressante, comme une pièce de théâtre intéresse, lorsqu'il y domine une intention marquée, une moralité & un caractère auquel toutes les parties concourent.

Le caractère doit être exprimé par les principaux traits qui le distinguent, par l'art de la disposition des objets, par leur enchainement, leurs rapports & les oppositions qui leur conviennent. Quoique la nature semble autoriser l'excès des détails, cet excès est un obstacle à l'effet théâtral, & à l'effet pittoresque.

Pendant, cette observation n'autorise pas à les soustraire indistinctement, mais à choisir ceux qui sont essentiels ou favorables, pour établir ou rendre plus frappant le caractère qui doit dominer. Se déterminer avec justesse, c'est le propre d'un génie grand, qui dans ce choix, embrasse les détails d'un objet, mais qui ne s'arrête qu'à ce qui lui convient. Il ne se laisse point séduire parce qu'il ne perd jamais de vue le but où il tend. Un peintre d'effet, est ordinairement un homme de génie; & dans tous les arts, le génie, lorsqu'il est supérieur, dévoile la science des effets; la poésie, ainsi que la peinture, la musique, ainsi que ses deux sœurs, ne pourront jamais prétendre que par cette voye à des succès éclatans & à cette approbation générale, qui est si flatteuse. Les autres parties auront des administrateurs, les grands effets réuniront tous les suffrages. L'hommage qu'on leur rend est, pour ainsi dire, involontaire: il ne doit rien à la réflexion; c'est un premier mouvement. (Article de M. WATELET).

EFFET. Les vues ingénieuses que renferme l'article qu'on vient de lire, ont besoin d'être accompagnées de principes plus positifs: ils nous seront fournis par un professeur de l'art.

Quoique les principes des effets soient écrits dans la nature, il faut, pour les y lire & les imiter exactement, faire attention que soit qu'on éclaire une figure du jour naturel, ou d'une lumière artificielle, il doit y avoir un premier clair, qui domine tous les autres. Ce jour principal doit être placé sur la partie la plus propre à le recevoir d'une manière large. Il ne doit point être répété, mais on doit le rappeler sur la figure par des échos qui empêchent qu'étant seul, il ne produise une crudité désagréable.

La principale lumière étant ainsi bien distribuée, on aura soin de la faire valoir par de grandes parties de demi-teintes qui la surpassent en volume. Pour lui donner le dernier piquant, on l'accompagnera de masses d'ombre qui équivalent en étendue & le volume que la lumière occupe, & celui qu'occupent les demi-teintes.

Nous prévenons le lecteur, & sur-tout les artistes que, par masses d'ombre, nous n'entendons pas ici des masses noires, mais de simples privations de lumières, des parties sourdes qui doivent leur vigueur à leur étendue plutôt qu'à leur obscurité. Elles doivent être toujours relatives à la vivacité du jour qui les produit, à la distance d'où ce jour agit sur elles, & aux reflets qui les environnent. Ainsi les ombres en pleine campagne ou dans les airs sont vagues & légères; elles sont plus sourdes dans les endroits fermés; mais elles ne sont noires que dans les caveaux: Les ombres trop obscures rendent l'ouvrage triste, sombre, disgracieux; les ombres vagues le rendent aimable, vigoureux & vrai. Les masses brunes doivent être d'autant plus vagues qu'elles sont plus larges; d'où il s'ensuit que plus les masses seront grandes, plus le tableau, sans manquer de vigueur, sera suave & lumineux. Cette proposition qui d'abord paroît tenir du paradoxe, devient une vérité décidée dès qu'on l'approfondit.

Les reflets, nécessaires au parfait arrondissement des corps, seront placés dans les parties tournantes. Comme ils ne sont que la réverbération des rayons de ce qui les environne, ils seront d'autant plus vifs, qu'ils seront produits par une lumière plus brillante, & se perdront dans l'ombre lorsqu'ils ne seront occasionnés que par une foible lueur: observons que les reflets étant les lumières des parties ombrées, doivent être placés sur le milieu du corps pour en former l'arrondissement, comme on y place les lumières dans les parties éclairées par le jour.

Les lumières, les demi-teintes, les ombres & les reflets auront leur éclat, leur fraîcheur, leur force & leur beauté relativement au voisinage ou à l'éloignement du principe qui les produit.

Qu'il y ait toujours une demi-teinte entre les lumières & les ombres, pour que leur opposition ne produise pas des duretés. Il est néanmoins des occasions où l'ombre peut trancher fièrement sur la lumière; mais ce n'est guère que lorsque deux corps contigus agissent l'un sur l'autre.

Que les ombres portées soient plus fortes que celles des objets qui les portent, & que leur force soit altérée dès qu'elles recevront quelques reflets ou du sol de la terre ou des corps qui leur sont voisins.

Tous les objets se détacheront de leur fond

par des partis décidés. Leurs contours & leurs détails ne seront prononcés qu'à raison de la lumière qui les éclaire. Ce n'est pas toujours la partie la plus proche de l'œil du spectateur qui doit être la plus arrondie, la plus recherchée ; c'est celle que le jour frappe de l'éclat le plus lumineux.

On ne doit jamais affecter de détourner les lumières & les ombres des endroits où la nature les place. En vain voudroit-on prétexter la singularité de quelqu'accident pittoresque, & faire valoir le droit & les licences du génie ; le beau ne consiste que dans le vrai. S'il est des *effets* qui partent d'un autre principe, fussent-ils séduisants, ils n'offrent que des beautés factices & maniérées.

Ces principes de l'*effet* sont en même-temps ceux du clair-obscur, & conviennent à un simple dessin. Les principes de l'*effet* d'une composition sont à peu de chose près les mêmes. La lumière principale doit toujours y dominer & être soutenue par d'autres lumières subordonnées, elle doit autant qu'il est possible suivre une marche diagonale, & former une chaîne dont l'œil ne perde pas les chaînons.

Des demi-teintes doivent la soutenir. Elles sont les ressorts les plus propres à faire mouvoir une machine pittoresque, & servent également à relever l'éclat des lumières & la fierté des ombres par la subordination de beauté où on les soumet à l'égard des unes, & de force à l'égard des autres. Le volume des masses de demi-teinte doit être plus considérable que celui des lumières, par le principe général qui prescrit que toute masse qui soutient soit plus large que la masse soutenue.

Une masse de demi-teinte peut servir à étendre celle de la lumière ou à faire opposition avec elle. Dans le premier *effet*, on doit l'opposer à un fond obscur qui la fasse briller ; pour lors elle peut être regardée comme lumière seconde. Dans l'autre, elle doit se détacher sur un fond clair qui lui donne la consistance, la solidité, la valeur dont elle a besoin pour faire un contraste frappant ; mais dans l'une & dans l'autre circonstance, la masse de demi-teinte doit être soutenue par une masse d'ombre, non-seulement plus considérable qu'elle, mais encore plus étendue que la demi-teinte & la lumière réunies ensemble. C'est ce qu'ont pensé & opéré la plupart des grands maîtres qui connoissoient parfaitement la magie des *effets*.

Les ombres donnent aux demi-teintes l'éclat dont celles-ci font briller la lumière. Elles veulent être traitées d'un ton vague, par masses plates, & ne doivent offrir que de très-légers détails des choses qu'elle voilent.

Les reflets achèvent d'opérer l'illusion que l'artifice des lumières, des demi-teintes & des ombres avoit artistement entamé ; un objet ne

peut être arrondi sans le secours des reflets ; c'est par leur entremise qu'il prend le plus parfait relief.

Ainsi quatre espèces de masses entrent dans la magie des *effets* d'une composition ; masses de lumière, masses de demi-teinte, masses d'ombre & masses de reflets. Elles sont toutes d'une égale importance, & ne produisent l'illusion qu'autant qu'elles sont toutes parfaitement entendues. De combien de combinaisons séduisantes ne sont-elles pas susceptibles ? De combien d'ingénieuses variétés leur concours ne peut-il pas être la source ?

Une masse de demi-teinte qui relève l'éclat d'un objet lumineux est-elle ici opposée à un fond clair ? Là, elle se trouve en contraste avec un objet vigoureux en brun qui la rend lumineuse elle-même. Non loin ce sont des masses claires qui, par leur couleur propre, se détachent sur un ciel brillant ; plus près, des ombres fières qu'éclairent de tendres reflets. Tantôt, c'est sur un fond suave que se détachent des objets obscurs ; & tantôt c'est sur la plus sombre des forêts, qu'un temple lumineux qui la chasse dans le lointain, paroît, s'avance & repoussé sur les premiers plans des groupes vagues, assaisonnés des touches de brun les plus fortes. Ces partis divers, successivement ramenés & employés à l'appui les uns des autres, peuvent former des *effets* variés que l'artiste multiplie autant qu'il veut. Il lui suffit de faire attention qu'il n'y a rien d'absolu dans la nature ; que rien n'est clair ou brun, gris ou coloré, grand ou petit, vigoureux ou suave que par le contraste de ce qu'on lui oppose.

A ces principes qui conduisent à l'*effet* dans le dessin & dans la composition, il faut joindre ceux qui concernent l'illusion des *effets* que produit la couleur. Lorsque l'artiste aura épuisé sur son ouvrage les beautés de précision & d'exactitude, dont son savoir pittoresque lui permettra de l'enrichir ; que, suivant l'indication de la nature, il colore les objets les uns sur les autres, en leur opposant tantôt des fonds plus clairs, tantôt des couleurs propres plus lumineuses, ou qu'il les détache en les mettant successivement en contraste avec des fonds plus obscurs, & avec des couleurs plus sourdes & plus éteintes.

Qu'il réveille les lumières par des reluisans trompeurs, & par les ombres les plus vigoureuses, distribuées à propos dans les endroits où les reflets du jour ne sauroient pénétrer. Il faut user de grands stratagèmes pour opérer de grands *effets* de couleur.

On doit les concevoir, ces *effets*, par grandes masses. Le moyen assuré de faire illusion, est d'attirer la vue par des accidens larges, soutenus, & réduits, autant qu'il est possible, à

un point d'unité qui en impose au spectateur.

Que le tout ensemble d'une ordonnance pittoresque joue avec son fond. Il n'importe par quel effet. Le parti sera beau toutes les fois qu'il sera nettement décidé, & que, dans la masse, il ne se trouvera point d'objets qui percent avec le champ sur lequel ils sont en opposition.

Il faut introduire dans le tableau une couleur ainsi qu'une lumière plus brillante que toutes les autres, & une nuance ainsi qu'une ombre plus vigoureuse que tous les autres tons des masses d'obscur. Ces effets ménagés pour faire la plus forte illusion, doivent être réservés pour l'endroit où se passe le plus grand intérêt de la scène. Ailleurs les accidens de lumières & de couleur seront très-modérés & ne seront sensibles, que pour relever l'éclat & la valeur de l'action principale & de l'effet dominant (Article extrait du traité de peinture de M. DANDRÉ BARDON.)

Si vous voulez avoir du plaisir, (on pourroit ajouter & du succès) en peignant, il faut avoir tellement pensé à l'économie de votre ouvrage qu'il soit entièrement fait avant qu'il soit commencé sur la toile : il faut, dis-je, avoir prévu l'effet des groupes, le fond, & le clair-obscur de chaque chose, l'harmonie des couleurs, l'intelligence de tout le sujet, en sorte que ce que vous mettrez sur la toile ne soit qu'une copie de ce que vous avez dans la pensée. (Note de DE PILES sur le vers 442 du poëme de la Peinture de DUFRESNOY.)

EFFUMER, (v. act.) Ce terme signifie en peinture rendre certains objets moins sensibles, les moins prononcer pour qu'ils appellent moins la vue. On dit, il faut effumer cette partie, ce contour, &c. (Article de l'ancienne Encyclopédie.) Il se peut que ce terme s'emploie dans quelques ateliers, nous le rapportons comme douteux, & nous croyons du moins qu'il est peu en usage. (L.)

É G

ÉGRATIGNÉE, MANIÈRE ÉGRATIGNÉE. Espèce de peinture monochrome, ou, si l'on veut, de dessin, que les Italiens nomment en un seul mot *sgraffito*.

C'est un genre de peinture qui consiste dans la préparation d'un fond noir de stuc sur lequel on applique un enduit blanc, & en ôtant cet enduit avec une pointe de fer, on découvre par hachures le noir qui fait les ombres, ce qui forme une sorte de clair-obscur imitant l'estampe.

Les gens de l'art savent que Polydore de Caravage, qui a exécuté la plupart de ses ouvrages

É L É

à fresque & d'une même couleur, à l'imitation des bas-reliefs, s'est souvent servi, dans cette sorte de peinture, de la manière *égratignée*. Elle a beaucoup de force, & résiste mieux aux injures du tems que toute autre ; mais elle a un effet si dur, & si désagréable à la vue, que tout le monde a pris le parti de l'abandonner. André Cosimo, qui a le premier employé les ornemens dans les ouvrages de peinture moderne, est aussi, je crois, le premier qui a travaillé le clair-obscur dans la manière *égratignée*. (Article de M. le Chevalier DE JAUVOAT, dans l'ancienne Encyclopédie.)

ÉCRATIGNÉE, gravure égratignée, se dit d'une gravure faite d'une manière si timide que le cuivre est plutôt *égratigné* que coupé. (L.)

É L

ÉLÉGANCE. (subst. fém.) Il est des termes vagues, comme je l'ai déjà fait observer, qui sans être définis avec précision, sont à peu près sentis par le plus grand nombre des hommes spirituels & instruits. Le mot *Élégance* est de cette classe. Ce mot paroît appartenir d'origine aux beaux arts ; il est employé dans tous & s'applique, par conséquent, à des objets fort différens les uns des autres.

Dans l'architecture, on dit un bâtiment *élégant*, une colonne *élégante*, des profils *élégans* : dans la poésie & l'éloquence on loue un style *élégant*, des vers remplis d'*élégance*. Dans le monde, on dit aussi un jeune homme *élégant*, & quelquefois un *élégant*, pour désigner celui dont le soin ou la prétention est de montrer l'*élégance* dans sa figure, son maintien, sa parure, enfin dans tout ce qui lui appartient, dans tout ce qui le touche ou qui l'entoure. Mais dans ce dernier sens la dénomination prend, dans l'esprit de ceux qui s'en servent, une teinte légèrement ironique, que comporte ce mot, parce qu'il est vague, à peu près comme le mot *agréable*, auquel il sert quelquefois de synonyme ; car dans la conversation on dit, à l'occasion d'un jeune homme frivole & recherché, qu'il est un *élégant* ou un *agréable*. Le mot *élégant* a, dans l'art de la peinture, ainsi que dans l'art d'écrire, un sens plus précis. L'*élégance* y peut être définie, à ce que je pense, comme une portion de la grace, jointe à une portion de la beauté ; & dans les arts, il ne se prend jamais en mauvaise part. Le peintre, pour atteindre à la beauté, doit posséder la connoissance parfaite des proportions & les justes rapports des parties entr'elles. Ce même artiste, pour saisir la grace, doit savoir mettre un parfait accord entre les affections morales simples, les mouvemens physiques qu'elles occasionnent & les traits qu'ils expriment. C'est de ces connoissances réunies que résultera la véri-

table *élégance*, en ayant soin cependant d'éviter ce qui s'approche trop des affections sérieuses, tristes, ainsi que des proportions fortes, mâles & prononcées.

Mais si le peintre veut parvenir à l'*élégance*, sans être soutenu par ces deux guides aimables, la beauté & la grace, alors indécis & souvent égaré, il pensera trouver l'*élégance* dans quelques licences ingénieuses, & il pourra tomber par cette méprise, dans ce qu'on appelle *maigreur*, dans la *sécheresse* & dans l'efféminé.

La jeunesse offre les modèles de l'*élégance* dans les formes; mais les gens du monde se trompent souvent dans l'application qu'on fait de cette qualité. C'est ce qu'il est facile d'apercevoir, lorsque dans des fêtes ou des assemblées, on entend se récrier sur l'*élégance* de quelques jeunes personnes, dont la taille est grande, à la vérité, mais disproportionnée, soit par une conformation vicieuse, soit parce que la nature n'est pas encore développée également & complètement dans toutes ses parties.

C'est sans doute d'après ces erreurs & les prétentions qui se sont établies, que le mot *élégance*, dans l'usage qu'on en fait hors des arts, a reçu l'indécision qui l'accompagne & cette disposition à se prêter à l'ironie.

Parmi ceux qui se vouent à la peinture & qui n'ont point encore assez observé, le mot *élégant* peut conserver un sens un peu vague, & les jeunes artistes parmi nous courent la plupart après l'*élégance*, avant de connoître en quoi elle consiste véritablement.

Vous donc qui participez aux erreurs du Public dont j'ai parlé, & qui avez peut-être la prétention d'être vous-mêmes au nombre des *élégans*, soyez certains que vous êtes plus éloignés de connoître la véritable *élégance*, que ceux qui n'en ont encore aucune idée; car il est plus difficile de rectifier une idée fautive, à laquelle on s'est livré, que d'en prendre une qu'on n'avait pas.

Il est à craindre que vous ne fassiez consister l'*élégance* plutôt dans le maintien & peut-être même dans les draperies de vos figures que dans les proportions & dans le nud. Vous qui bâtissez & vous qui maîtrisez vos architectes, vous ferez consister l'*élégance* dans des ornemens souvent inutiles & de mauvais goût & dans une incorrection affectée des profils, plus que dans la pureté du trait, & vous qui écrivez, vous croirez voir l'*élégance* dans certains choix de mots à la mode, de tours maniérés, d'épithètes ambiguës, plus que dans le goût fin, justement mesuré du style, dans la propriété des termes & dans le juste accord de toutes ces choses avec le caractère de l'ouvrage & de la pensée.

Pour revenir à vous, jeunes artistes, soyez persuadés (& peut-être l'aurez-vous vérifié sans qu'on vous y engage) qu'une taille prolon-

gée & mince sans une juste proportion avec les différentes parties qui l'accompagnent & sans embonpoint; qu'une figure allongée, qu'une colonne *effilée*, un profil *éparigné*, ne constituent point l'*élégance*, ou ne prennent ce nom que parmi ceux qui exercent les arts sans véritable connoissance des principes, ou dans les discours vagues des gens de goût qui les ont formés. (Article de M. WATELET.)

L'*ÉLÉANCE* n'est pas la beauté: elle offre une idée inférieure au beau, & plus voisine de l'agrément. Loin d'emporter avec elle l'idée d'une grande pureté, elle peut se trouver avec une sorte de négligence qu'accompagne quelque imperfection. On ne dit pas que l'Apollon du Vatican, que la Vénus de Médicis sont des figures *élégantes*; on trouveroit plutôt une certaine *élégance* dans la Vénus Callipygée. Il semble que la qualité d'*élégantes* conviendrait mieux aux figures du Corrège qu'à celles de Raphaël. L'*élégance* n'est pas précisément le contraire de la roideur, mais elle y est opposée & suppose de la souplesse & de la flexibilité. Mengs ne s'est donc pas trompé quand il a dit qu'elle consiste dans la grande variété des lignes courbes & des angles; car la flexibilité d'un contour ondoyant consiste dans cette variété, & cette variété semble constituer l'*élégance* du Corrège, ou du moins contribuer pour beaucoup à produire cette *élégance*. (Article de M. LEVESQUE.)

ÉLÈVE. (subst. masc.) *Elève* & *Disciple* sont synonymes; mais le dernier de ces termes est ordinairement d'usage pour les sciences & le premier pour les arts. On dit, Platon fut *disciple* de Socrate & Apelle fut *élève* de Pamphile.

Il seroit sans doute à souhaiter que les Philosophes ne fussent *disciples* que de la sagesse, & que les peintres ne fussent *élèves* que de la nature; il y auroit, il est vrai, moins d'artistes & moins de philosophes. Mais les sciences & les arts y gagneroient. Aujourd'hui nous abondons en artistes; est-ce un avantage pour les arts? Le nombre de ceux qu'on y destine s'accroît de nos jours dans une proportion trop grande, comparé au nombre des hommes qui doivent remplir d'autres professions utiles, & à l'emploi raisonnable qu'on doit faire des talens, dans un royaume même très-florissant.

Le luxe, la mode, l'espoir souvent chimérique de la fortune entraînent un nombre infini de pères de famille à marquer à leurs enfans une destinée qui n'étoit pas celle que leur avoit marquée la nature. On peut dire de cette foule qui se précipite à nos écoles de dessin: combien d'appelés & combien peu d'élus! Que deviendra cependant la plus grande partie de ce peuple, consacré aux arts sans dispositions & souvent même au mépris de leurs dispositions naturelles? une vie malheureuse les menace & c'est ainsi que

nos ayeux faisoient tant d'infortunés, lorsqu'ils vouoient leurs enfans à l'état monastique, avant qu'ils eussent non-seulement la moindre vocation, mais la connoissance la plus légère des obligations qu'on leur imposoit. Ce nombre de mauvais moines contribuoit sans doute à corrompre les mœurs, à avilir la religion; & nos mauvais artistes multipliés contribuent déjà visiblement & contribueront de plus en plus à corrompre & à avilir les arts. Il est vrai qu'un mauvais peintre n'est pas enchaîné comme un religieux, par des vœux indissolubles; mais, parvenu à trente ans, ne s'étant occupé qu'à gâter des couleurs, quelle ressource lui reste-t-il? Je suis donc bien éloigné de vouloir exciter aujourd'hui les pères de famille à vouer leurs enfans aux muses, qui le plus souvent rejettent ces offrandes, ou plutôt ces victimes.

Pour vous, jeunes *élèves*, qui, doués de véritables dispositions, & du germe des talens, avez déjà droit de relever mes erreurs, sachez-vous que rien n'est si noble que la carrière où vous entrez, mais qu'il faut des talens, de l'étude & des mœurs pour la parcourir honorablement & avec gloire. Le nom d'*Élève*, celui d'artiste ne distingue pas par lui-même ceux qui le portent, comme un diplôme donne un rang à ceux qui l'obtiennent ou même qui l'achètent. Le vertueux & médiocre apprentif d'un métier utile est plus recommandable que l'*élève*, peintre, sculpteur ou architecte sans talent, & qui par-là ne peut être que nuisible à la société.

Enfin, de toutes les sortes de distinctions, la première est celle des vertus; ensuite vient celle des talens; mais si j'achevois cette énumération, je trouverois peut-être des incrédules. J'en reste à ce que je viens d'adresser à ceux que regarde plus particulièrement cet article, & j'ai inséré au mot *Artiste* plusieurs observations qui regardent aussi les *élèves*; car l'état d'*élève* est le noviciat de l'ordre auquel ils ont le projet de se consacrer. (*Article de M. WATELET.*)

ÉLÈVES. Les élèves, dans l'article précédent, viennent d'entendre la voix d'un amateur zélé; qu'ils écoutent celle d'un professeur habile, M. Reynolds.

On peut considérer trois périodes dans l'étude de l'art. Le premier, est celui où l'on acquiert les élémens, c'est-à-dire, la faculté de dessiner tous les objets qu'on peut se proposer pour modèles, une certaine promptitude à manier le pinceau, une connoissance des règles les plus simples de la composition. Mais ces élémens ne sont encore que la grammaire de l'art. Quand on la possède, on est au point de l'enfant qui fait parler, & rien de plus. On a ce qu'il faut pour s'énoncer; mais pour attacher, pour plaire, pour instruire en parlant, il faut avoir des idées, & pour en avoir, il faut en acquérir: c'est ce dont on doit s'occuper dans le second période.

Pour acquérir des idées qu'il puisse combiner au besein, le jeune artiste doit chercher à connoître le plus grand nombre qu'il est possible de bons ouvrages faits avant lui. Jusqu'à présent il n'a eu qu'un maître; il va avoir pour maîtres tous les artistes illustres de tous les siècles. Les perfections de chacun d'eux seront les objets de ses méditations & de ses études. Ayant sous les yeux des exemples nombreux de beautés diverses, il ne tombera pas dans cette pauvreté de conception que l'on peut éprouver quand on ne connoît que les exemples d'un seul maître. Ce second période est encore un temps de sujétion. L'*élève* n'avoit auparavant qu'un seul précepteur; il en aura plusieurs dont il devra écouter les leçons. Qu'il craigne sur-tout, s'il ne veut pas s'égarer, de s'engager dans un sentier où il n'apercevrait pas les traces de quelques-uns des anciens maîtres qui ont fondé la gloire de l'art.

Dans le troisième période, l'artiste est libre du joug de l'autorité, & n'a plus de maître que sa propre raison. C'est alors qu'il porte un jugement sur les différentes manières d'où découlent différentes sortes de beautés. Il s'est étudié dans le précédent période à connoître les perfections diverses des différens maîtres. Des idées réunies de ces perfections, il se formera une idée complexe qui sera celle de la perfection de l'art. Comme désormais il aura l'intelligence formée par la contemplation, il saura distinguer les perfections qui ne peuvent s'accorder entre elles, & ne se fatiguera pas à poursuivre un but qu'il lui est refusé d'atteindre. Enfin ce ne sont plus les artistes qu'il va comparer entr'eux; c'est l'art qu'il va comparer à la nature.

On acquiert la faculté de bien parler dans la conversation fréquente des personnes qui parlent bien: de même, l'artiste, qui aura suivi cette méthode aura la véritable éloquence de l'art, il en parlera le langage avec pureté, parce qu'il se sera formé par le commerce assidu des maîtres qui ont le mieux parlé ce langage.

Mais souvent, dès le premier période de l'éducation pittoresque, les *élèves* sont perdus pour l'art par l'imprudence du maître ou par l'exemple des compagnons d'étude. Loin d'avoir été préparé à l'observation, à la méditation, il a contracté, peut-être pour toujours, l'habitude d'une pratique non moins incorrecte que facile, mais séduisante par cette facilité même.

Au lieu d'encourager les *élèves* à se disputer entre eux à qui aura la main la plus expéditive, il faut les engager à se disputer à qui l'emportera par la correction & la pureté d'un contour. Au lieu de leur inspirer l'émulation de combattre à qui trouvera la teinte la plus brillante, à qui trompera l'œil par l'imitation d'une étoffe, il faut leur offrir pour but de leurs travaux de jeter s'avamment les plis d'un draperie, & de donner de la dignité à la figure humaine.

Sur-tout, il faut se garder de souffrir que les *élèves* ne dessinent par le nud tel qu'ils le voyent, & se contentent d'en représenter seulement l'attitude. Trop souvent ils se piquent d'en changer telle ou telle partie pour la faire ressembler à l'idée qu'ils se sont formée, de la beauté, & représentent plutôt le modèle tel qu'ils croient qu'il devrait être que comme il est en effet. C'est ce qui a le plus retardé les progrès d'un grand nombre de jeunes gens qui d'ailleurs ne manquoient pas de génie; & le danger est d'autant plus grand, que les *élèves* ont plus de cette sorte de dispositions qui conduit à la facilité.

L'habitude de dessiner correctement les objets tels que nous les voyons, nous rend propres à bien dessiner dans la suite même ceux que nous imaginons. Copier le nud avec une scrupuleuse exactitude, c'est acquérir l'habitude d'être correct & précis; c'est faire sans cesse de nouveaux progrès dans la connoissance de la figure humaine; c'est se ménager le moyen d'en exprimer les beautés, & de s'élever jusqu'à celles de l'antique, & à ce que l'imagination peut concevoir de plus parfait dans l'idéal de l'art. De cette manière lente de procéder, résultera dans la suite la faculté de donner aux ouvrages les plus étudiés, les plus finis, la grace & le sentiment de la facilité: nous ne parlons pas de cette facilité dangereuse qui ne procède que d'une adresse purement manuelle, mais de celle que donne la science de ce que l'on fait. Les anciens ne sont parvenus à cette facilité, la seule qui soit louable, que par une étude attentive de la figure humaine; c'est par les mêmes travaux que les modernes parviendront au même but.

Les grands maîtres de l'art portoient si loin leur exactitude à copier ce qu'ils voyoient, que l'on connoît des dessins que fit Raphaël pour les premières études de ses tableaux, où l'on voit les figures coiffées du bonnet que portoient les modèles; des exemples d'une semblable exactitude se trouvent dans des dessins du Carrache. C'est en abandonnant cette utile ponctualité, que les écoles modernes ont perdu ce qui fit la gloire des grands artistes.

Il seroit à souhaiter que ces préceptes de l'habile professeur retentissent dans toutes les écoles, & dirigeassent les leçons de tous les maîtres & la pratique de tous les *élèves*. Un des grands défauts de ceux-ci, c'est de vouloir être des maîtres lorsqu'ils sont à peine entrés dans l'école; de n'avoir de confiance ni dans les leçons, ni dans les exemples; de prétendre, en copiant, faire mieux que ce qu'ils copient; de chercher dans la *bosse* ce qu'ils ne trouveront que dans le modèle vivant, & de vouloir corriger les formes du modèle vivant lorsqu'ils ne connoissent pas encore la nature; d'affecter

ce qui est le résultat de la facilité avant d'avoir acquis de la pratique, & ce qui est le résultat du savoir, avant d'avoir eu le temps d'apprendre; de faire des esquisses avant d'être capables de rien finir; d'étudier tous les maîtres à-la-fois avant d'avoir compris les principes d'un seul; enfin de viser à tout ce qui, dans des commencemens, est le moyen de n'atteindre à rien.

Les heureuses négligences, les rêves, les rapides conceptions d'un maître, ne conviennent pas à l'âge qui doit être consacré à la pénible exactitude, s'il veut parvenir à l'exactitude facile. Ce n'est pas à manier facilement le crayon & le pinceau que doit s'appliquer un *élève*, c'est à rendre avec précision les contours & les milieux. Peu importe que son trait soit fin, que son crayon soit moelleux; mais il importe beaucoup que son trait soit juste, que les formes soient accusées à leurs places. Il ne doit pas chercher les qualités brillantes de l'art, lorsqu'il n'en connoît pas encore les qualités constitutives. Son but ne doit pas être d'éblouir, mais d'émulder. Si son étude est bienôt finie, elle n'est sûrement pas assez recherchée, assez terminée; il s'y est trop peu arrêté, pour qu'elle laisse dans son esprit des idées utiles & durables; il en tirera peu de fruit. Le maître qui veut que ses *élèves* étonnent par leur adresse, ne formera pas de grands maîtres. (*Article de M. LEVESQUE.*)

E M

EMBU (part. passif) se dit d'un tableau lorsque les couleurs à l'huile, avec lesquelles on peint, deviennent mates & perdent leur luisant, au point qu'on ne discerne pas bien les objets.

Lorsqu'on peint sur un fond de couleur qui n'est pas bien sec, les couleurs qu'on met dessus s'emboivent en se séchant. Alors l'*embu* provient de l'impression trop fraîche de la toile ou du panneau. Il peut aussi venir de ce qu'on repeint sur une préparation qui n'a pas eu le temps de se sécher parfaitement. On remédie à cet inconvénient, lorsque ce qu'on a peint est bien sec, en passant par-dessus un blanc d'œuf battu ou du vernis. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*)

EMPATER signifie mettre beaucoup de couleur, soit en une fois, soit en plusieurs, sur ce qu'on peint. On dit, ce tableau est bien *empâté*, bien nourri de couleur.

Empâter se dit encore lorsqu'on met les couleurs sur un tableau, chacune à la place qui convient, sans les mêler ou les fondre ensemble: on dit, cette tête n'est qu'*empâtée*. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*)

EMULATION, (subst. fém.) c'est une sorte de rivalité sans jalousie, une lutte entre des hommes vertueux qui se disputent le succès dans un projet louable. L'artiste languit s'il n'est pas excité par l'*émulation*; mais il ne suffit pas que les élèves se proposent des rivaux dans leur école, & les maîtres entre leurs contemporains. Une victoire facile remportée sur des rivaux médiocres ne produira qu'une orgueilleuse médiocrité. L'*émulation* doit régner entre les artistes vivans & les plus grands des artistes qui ne sont plus. Le Poussin prit pour rivaux les grands maîtres de l'antiquité grecque suivant l'idée qu'il s'étoit formée de leurs conceptions & de leurs talens; le Sueur choisit Raphaël pour son rival.

Osez provoquer au combat les maîtres les plus difficiles à vaincre. Traitez un sujet que l'un d'eux ait manié avant vous, & redoublez d'efforts pour l'emporter sur lui. Si vous traitez un sujet différent, supposez que votre tableau sera exposé en pendant avec un tableau de Raphaël, du Dominiquin, du Titien, de Rubens. Votre ouvrage est fini : comparez-le à l'un des meilleurs ouvrages de l'artiste dont vous avez fait votre rival. Oubliez qu'il s'agit de votre propre cause, & rendez-vous un juge impartial. Reconnoissez les fautes qui vous ont fait manquer le prix, & proposez-vous de le remporter au premier concours que vous établirez vous-même. Faites mieux encore : formez-vous la plus grande idée de votre art, & rendez-vous le rival de cette idée. (*Article de M. LEBESQUE,*)

EN

ENCAUSTIQUE, *peinture encaustique*, en grec *ἐγκαυστική* ou *ἐγκαυστική*, du verbe *ἐγκαίω*, (*inuro*) brûler, parce qu'on procède à ce genre de peinture avec des cires qui doivent être chauffées presque jusqu'au point de l'ustion.

On ne peut fixer l'époque de la peinture encaustique. Pline, l'auteur qui s'est le plus étendu sur cette manière de peindre, dit qu'on ne savoit pas même de son temps quel étoit le premier qui avoit imaginé de peindre avec des cires colorées & d'opérer avec le feu. (1) Quelques-uns cependant, continue-t-il, croyoient qu'Aristide en étoit l'inventeur, & que Praxitèle l'avoit perfectionnée; d'autres assuroient que l'on connoissoit des tableaux peints à l'*encausti-*

(1) *Ceris pingere ac picturam inurere quis primus excogitaverit non constat. Quidam, Aristidis inventum putant, postea consummatum à Praxitele. Sed aliquando vetustiores encaustica pictura existere, ut Polygnoti & Nicanoris & Arcefilæ Pariorum. Lysippus quoque, Aginæ, picturæ suæ inscripsit ἡρώων quod profectò non fecisset nisi incausticā inventā. Plin. Liv. 35 C. 11.*

que long-tems avant, tels que ceux de Polygnote, de Nicanor & d'Arcésilaüs, artistes de Paros. Il ajoute que Lysippe écrivit sur les tableaux qu'il fit à Egine : *Il a brûlé*, ce qu'il n'auroit certainement pas fait si l'*encaustique* n'avoit été inventé. Quelque peu certaine que soit l'origine de la peinture à l'*encaustique*, il paroît cependant qu'elle prit naissance dans la Grèce, & que l'art de peindre avec de la cire, des couleurs & le feu, devint familier aux artistes de ce peuple.

Il seroit inutile de porter plus loin les recherches sur l'antiquité de l'art d'employer la cire dans la peinture; elles deviendroient non-seulement infructueuses, mais elles ne répandroient pas plus de lumière sur les moyens d'exécuter les tableaux avec la cire, les couleurs & le feu, puisque Pline, qui nous en a transmis les espèces, dit peu de choses du moyen de les pratiquer. Il est constant, dit-il, que l'on connoissoit anciennement deux genres de peinture encaustique, qui se faisoient avec la cire & sur l'ivoire, au *cestrum*, c'est-à-dire au *viriculum* (2), avant que l'on connût la pratique de la peinture sur l'extérieur des vaisseaux, troisième espèce qui s'opéroit avec des cires qui, ayant été rendues liquides par l'action du feu, étoient devenues propres à être appliquées avec le pinceau. Cette peinture étoit si solide, qu'elle ne pouvoit être altérée ni par le soleil, ni par le sel de la mer, ni par les vents. Quoiqu'il ne paroisse pas dans ce passage qu'il soit fait mention de l'espèce d'*encaustique* dont on faisoit des tableaux portatifs, on peut cependant présumer que la première espèce étoit employée à cet usage. Cet *encaustique* & celui des vaisseaux avoient-ils de l'analogie? Quoique cela puisse être, nous n'osons cependant trop l'assurer, d'autant que

(2) *Cestrum, viriculum*, mots que l'on n'entend point relativement à la peinture à l'*encaustique*. « *Encausto pingendi duo fuisse antiquitus genera constat, cerā & in ebore, cestro, id est, viriculo, donec classes pingi capere hoc tertium accessit, resolutis igni ceris penicillo utendi, quæ pictura in navibus* » nec sole, nec sale, ventisque corrumpitur. Plin. Liv. 35, C. 11 ».

* M. Monnoye, qui a fourni l'art encaustique que l'on trouve dans le Dictionnaire Encyclopédique, a traduit les mots *in navibus* dans les vaisseaux. Il a sans doute eu ses raisons; il a formé le plan d'accommoder Pline à la peinture au savon de M. Bachelier, peinture qui sûrement ne pouvoit pas résister au sel de la mer, au soleil & aux vents & encore moins à l'eau. Il ne faut pas croire que c'étoit une faute d'impression, car lorsque M. Monnoye traduit ce que dit Ovide :

Et picta coloribus ustis

Cælestium matrem concava puppis habet.

Et la poupe représente la mère des Dieux en couleur brûlée, il répète que cet *encaustique* étoit bien plus praticable dans les vaisseaux.

M. le Comte de Caylus & M. Majault, qui ont beaucoup examiné cette matière, paroissent mettre de la différence entre les moyens d'exécution de ces deux genres. Voyez leur *Mémoire*, page 26.

On employoit aussi l'*encaustique* sur les murailles : cette pratique étoit-elle une suite de l'*encaustique* des tableaux, ou l'*encaustique* des tableaux avoit-il suggéré aux barbouilleurs de murailles d'en faire l'application à leurs travaux, pour rendre leur peinture plus solide ? Il est impossible de décider la question, soit que l'on consulte Vitruve ou Pline, qui en ont parlé. Cependant, si ces deux auteurs ne disent rien qui puisse éclaircir cette difficulté, ils nous en dédommagent par une description très-exacte de la manière de pratiquer cette espèce d'*encaustique*. Voici d'abord ce qu'en dit Vitruve (1), L. VII, C. IX, lorsqu'il parle de la préparation du *minium* : Cette couleur, dit-il, noircit lorsqu'elle est exposée au soleil, ce que plusieurs ont éprouvé, entre autres le Scribe Fabérius, qui, ayant voulu que sa maison du Mont-Aventin fut ornée de belles peintures, fit peindre tous les murs des péristiles avec le *minium*, qui ne put durer que trente jours sans se gâter en plusieurs endroits, ce qui le contraignit de les faire peindre une seconde fois avec d'autres couleurs. Ceux qui sont plus exacts & plus curieux, pour conserver cette belle couleur après qu'elle a été couchée bien également & bien séchée, la couvrent de cire punique fondue avec un peu d'huile, & ayant étendu cette composition avec une brosse, ils l'échauffent & la muraille aussi avec un réchaud où il y a du charbon allumé, fondant la cire & l'égalant par-tout en la polissant avec une bougie & des linges bien nets, comme quand on cire les statues de marbre. Cela s'appelle *καυσις* en grec. Cette croute de cire empêche que la lumière du soleil & de la lune ne mange la couleur (2). Pline dit la même chose, quoique moins en détail : (3) Que l'on enduise la muraille de cire ; lorsqu'elle sera bien

séchée, que l'on la frotte avec un bâton de cire & ensuite avec des linges bien nets. C'est par ce même procédé que l'on donne aux marbres de l'éclat. Il paroît, par conséquent, qu'il n'y avoit qu'une seule manière d'employer l'*encaustique* sur les murailles.

Voilà tout ce que l'on peut dire sur l'histoire & sur le faire des différentes espèces de peinture à l'*encaustique*, qui se réduisent à quatre ; savoir, la peinture à la cire, celle qui se faisoit avec le *cestrum* ou le *viriculum*, peinture sur les vaisseaux, & peinture sur la muraille ; & pour exécuter ces différentes espèces, ils mêloient les couleurs avec la cire, ou ils pénétoient la couleur de cire lorsque la peinture étoit achevée.

Le bois étoit la seule matière sur laquelle on peignit des tableaux portatifs. Il seroit trop long de rapporter tous les passages de Pline & des autres auteurs qui fournissent la preuve de cette vérité.

Passons maintenant aux moyens que les anciens employoient pour l'exécution de leurs *encaustiques*.

Les couleurs étoient contenues, comme le dit Varron, dans des coffrets à petits compartimens (4).

On se servoit de brottes ou de pinceaux pour appliquer les cires colorées, comme le dit Pline (5), ou la cire sur les couleurs comme le dit Vitruve.

On employoit le feu, soit pour fondre les cires colorées, soit pour liquéfier la cire pure destinée à être employée sur les couleurs pour les rendre plus solides que la détrempe. Les instrumens destinés à cet usage portoient le nom de *cauteria*, dont la forme devoit varier selon les différens travaux auxquels on en faisoit l'application. Le *cautere*, dit Pline, étoit un des instrumens des peintres avec lequel on faisoit fondre les préparations bitumineuses les plus tenaces, dont on faisoit usage pour la peinture appelée *encaustique*. Cette peinture s'opère en faisant fondre des cires avec des charbons allumés (6). Si l'origine de la peinture à l'*encaustique* est équivoque, l'époque de sa décadence est aussi fort incertaine. Il est néanmoins constant qu'elle se pratiquoit encore

(1) Traduction de Perrault.

(2) *Itaque cum & alii multi, tunc etiam Faberius Scriba, cum in Aventino voluisset habere domum eleganter expositam, perystilii parietes omnes induxit minio, qui post dies triginta, facti sunt inventus variorum colorum : itaque primo locavit inducendos alios colores. At si quis subtilior fuerit & voluerit expositionem miniaceam suum colorem retinere, cum paries expositus & aridus fuerit, tum ceram puniceam igni liquefactam, paulo oleo temperatam, seta inducat. Deinde postea carbonibus in ferro vase compositis, eam ceram apprimet, cum pariete calefaciendo, sudare cogat, fiatque ut peraequetur. Postea cum candelâ knteisque puris subigat uti signa marmorea nuda curantur. Haec autem καυσις graece dicitur Vit. L. 7, C. 9.*

(3) *Solis atque lunae contactus inimicus : remedium, ut parietis siccato cera punica cum oleo liquefacta candens setis*

inducatur, iterumque admotis gallae carbonibus aduratur ad sudorem usque ; postea candelis subigatur, ac deinde lineis puris, sicut & marmora nitescunt. Plin. L. 33, C. 7.

(4) *Pidiores loculatas habent arculas, ubi discolors sunt cere. Var. de re Rust. L. 2.*

(5) *Resolutis igni ceris penicillo utendi.*

(6) *Cauterium in pidorum instrumentis continetur, quo bituminationes & fortiores quæque conglutinationes concoquantur, maxime in ea pidura quæ ὑπὸ καυσὶν appellatur, quæ fit carbonibus inustis, resolutis igne ceris. Plin. L. 22, C. 23.*

dans le temps du Bas-Empire, puisque le digeste, qui est l'assemblage des loix qui avoient précédé le sixième siècle, temps auquel on les a réunies, fait mention dans ces termes des instrumens qui servoient à la peinture : L'atelier d'un peintre étant légué, comprend les cires, les couleurs & tout ce qui en dépend, les pinceaux, les cautères, & les vases propres à contenir les couleurs (1). Un autre auteur dit aussi qu'un peintre, ayant légué son atelier, a légué les couleurs, les pinceaux, les cautères, & les vases nécessaires pour faire le mélange des couleurs.

On ne trouve plus aucune mention de peinture à l'*encaustique* depuis le 6^e siècle jusqu'à nos jours, c'est-à-dire pendant environ onze cents ans. Il est cependant étonnant que, depuis le renouvellement des arts, il se soit écoulé un si grand nombre d'années sans que personne, avant M. le Comte de Caylus, ait remarqué que la peinture *encaustique* s'exécutoit avec de la cire, des couleurs & le feu. C'est donc aux lumières de M. de Caylus que la France a obligation des premières vues du renouvellement de cet art.

Cependant un auteur anonyme fit imprimer un ouvrage en 1755, dans lequel il s'efforce d'enlever cette gloire à M. de Caylus; ouvrage dont nous rendrons un compte très-exact, ainsi que de tout ce qui s'est passé depuis 1752 jusqu'à ce jour, afin que la postérité n'ait pas, sur le renouvellement de la peinture à l'*encaustique*, le même embarras qu'ont éprouvé ceux qui ont travaillé à en débrouiller l'origine chez les anciens.

Pour ne point m'exposer à commettre d'injustice envers personne en travaillant d'après des oui-dire, je commençai par écrire à M. le comte de Caylus pour savoir comment M. Majault, docteur en médecine de la Faculté de Paris, partageoit avec lui la gloire de la découverte de la peinture à l'*encaustique*, & dans quel tems il avoit lu à l'Académie des Inscriptions son premier mémoire sur cette matière; j'écrivis aussi à M. Majault. Le premier me fit l'honneur de me répondre, que, sans M. Majault, il n'eût jamais trouvé les moyens de peindre à l'*encaustique*, & que son premier mémoire avoit été lu à l'Académie des Belles-Lettres en 1752; le second, que, sans M. de Caylus, il n'eût jamais pensé à ce genre de peinture, & que cette découverte étoit le produit de leurs travaux faits en commun. J'écrivis ensuite à M. Sylvestre, directeur de l'Académie Royale de Pein-

ture, pour obtenir des éclaircissements sur le même sujet, afin de travailler toujours d'après des pièces non équivoques. Voici, mot pour mot, ce que M. Sylvestre me fit l'honneur de me répondre; par cette réponse on jugera aisément de mes demandes.

« Je réponds à votre première question, » qu'avant la lecture du mémoire sur la peinture à l'*encaustique*, que M. de Caylus fit » en 1753, il n'avoit jamais été fait mention » dans notre académie de ce genre de peinture » ni de tous ceux dans lesquels la cire fait l'office » de l'huile. Je réponds à la seconde, que » quoique ce genre de peinture annoncé par » M. de Caylus étonnât & méritât l'attention » de tous les membres de notre académie par » sa nouveauté & sa singularité, aucun cependant ne dit alors avoir employé la cire au lieu de l'huile pour peindre. A la troisième & dernière, je répondrai que, depuis la lecture du mémoire de M. de Caylus faite en » 1753, jusqu'au tems de l'exposition de la » Minerve à l'académie des Belles-Lettres en » 1754, il n'a pas été fait mention qu'aucun » de nos membres ait peint avec la cire, excepté » M. Vien, & que nous n'avons vu de tableaux » peints de cette manière, par MM. Hallé, » Bachelier & le Lorrain, que vers le commencement de 1755; ces trois messieurs sont » les seuls qui dans ce tems aient faits quelques tentatives dont j'ai entendu parler parmi » nous ». Signé SYLVESTRE.

Tous les membres de l'académie connoissent la droiture & les talens de M. Sylvestre. Ces qualités lui ont mérité la place de directeur qu'il a occupée plusieurs années. Voyons maintenant l'histoire de ce qui est arrivé depuis le renouvellement de la peinture à l'*encaustique*. Notre dessein est de ne blesser personne, mais d'exposer la vérité dans tout son jour. La date des mémoires de M. de Caylus, rendue authentique par la lecture dans deux académies, l'ouvrage de MM. de Caylus & Majault, auquel ils ont mis leurs noms; leurs lettres, celle de M. Sylvestre serviront de pièces justificatives. On trouvera quelques répétitions dans les détails que nous ferons, mais le lecteur sentira que les redites sont inévitables, d'autant plus que nous avons cru devoir observer dans notre narration l'ordre chronologique des événemens, surtout ayant à rapporter ce que contiennent des écrits, qui, quoiqu'ils aient paru en différens tems, disent pourtant ou les mêmes choses, ou des choses à peu près semblables.

M. le Comte de Caylus, qui a tant fourni de preuves de son goût pour les beaux-arts, & de qui nous avons de si savantes recherches sur l'antiquité, après avoir mûrement réfléchi sur ce que Pline dit de la peinture à l'*encaustique* pratiquée chez les anciens, traita cette

(1) *Pictoris instrumento legato, cera, colores, similiaque horum legatario cedunt penicilli & cauteria & conchas.* Martian vit. de fundo instructo, L. 17.

Instrumento pictoris legato, colores, penicilli, cauteria & temperandorum colorum vasa delegantur. J. Paulus, L. 7.

matière dans un mémoire qu'il lut en 1752 à l'académie des belles-lettres dont il est membre; il lut aussi, en 1753, à l'académie royale de peinture un autre mémoire sur le même sujet, dans lequel il proposoit un moyen d'exécuter des tableaux avec de la cire pure, des couleurs & le feu; mais les membres de cette académie doutèrent de la possibilité de peindre avec de la cire.

N'étoit-il pas naturel, en comparant cette nouveauté avec toutes les manières de peindre connues, de la regarder comme difficile ou même comme impossible? Cet art n'existant encore qu'en spéculation, il étoit prudent de ne s'en rapporter qu'à l'expérience.

Cependant M. le Comte de Caylus, pour satisfaire les artistes & son goût, desiroit de mettre en pratique ce qu'il avoit à peine projeté. Pour remplir ses vues, comme il le dit lui-même dans son mémoire, page 8, il crut devoir associer à ses travaux M. Majault, docteur en médecine de la Faculté de Paris; l'amitié guida moins son choix que les connoissances qu'il avoit des lumières de ce savant médecin. Ils travaillèrent de concert à découvrir les moyens de peindre à l'*encaustique*. Leurs travaux eurent tout le succès qu'ils pouvoient désirer, & les conduisirent même au-delà de ce qu'ils avoient espéré, puisqu'ils firent & perfectionnèrent la découverte de la peinture à la cire. L'on vit enfin à l'académie des belles-lettres le 12 novembre 1754, jour d'une assemblée publique, un tableau représentant une Minerve, exécuté par M. Vien, très-célèbre artiste: la plus grande partie de cette peinture prouvoit qu'il étoit possible de faire des tableaux à l'*encaustique*. Je dis la plus grande partie, parce que cette première production participoit pour un quart de la peinture à la cire. Tout Paris voulut voir cette nouveauté, & les peintres enfin convaincus en furent les premiers admirateurs. (1)

MM. de Caylus & Majault travaillèrent à perfectionner la peinture à l'*encaustique* & la peinture à la cire, & à mettre le manuel de ces nouveaux arts en état d'être publié. Toutes leurs expériences furent achevées au mois de juin 1755. Elles firent en partie la matière d'un mémoire que M. le Comte de Caylus lut à l'académie des belles-lettres le 29 juillet de la même année, c'est-à-dire huit mois dix-huit jours après l'exposition du tableau de la Minerve. L'académie des belles-lettres, persuadée que cet ouvrage pouvoit être utile aux artistes, permit

qu'on le tirât de ses registres & qu'on l'imprimât. On y joignit le mémoire sur la peinture à la cire qui n'y avoit pas été lu, parce que ce dernier ouvrage n'étoit pas de son ressort. Les deux mémoires imprimés furent distribués au public dans un seul volume le 25 août de la même année, sous le titre de *Mémoire sur la peinture à l'encaustique & sur la peinture à la cire*, ouvrage méthodique & bien tissu, qui fera éternellement un honneur infini à ses auteurs. Il est bon de remarquer que, lors de la lecture du mémoire dont nous venons de parler, M. le Comte de Caylus porta à l'académie des inscriptions deux petits tableaux peints, l'un selon la troisième, l'autre selon la quatrième manière de peindre à l'*encaustique*, dont il n'avoit point encore fourni de preuves par expérience. Mais revenons à l'époque de l'exposition du tableau de la Minerve.

Dès que ce premier essai eut paru à l'académie des belles-lettres, ce nouveau genre de peinture excita l'émulation & la curiosité. Par quel moyen, se disoient entre eux les membres les plus éclairés de l'académie royale de peinture, a-t-on pu parvenir à peindre avec la cire? Ni M. de Caylus, ni M. Majault, ne dirent alors quels en étoient les procédés: c'étoit un tribut que M. de Caylus devoit à l'académie des inscriptions avant que de les rendre publics, puisque leurs recherches n'avoient pour objet que le renouvellement d'un art connu chez les anciens.

Cependant les peintres qui avoient beaucoup touché, senti & examiné le premier échantillon de cette peinture, y ayant trouvé un peu d'odeur d'essence de térébenthine, crurent que tout ce tableau avoit été peint avec de la cire dissoute dans cette essence; car on ne s'imaginait point alors qu'il fût possible de faire des tableaux avec de la cire & des couleurs sans que la cire fût dissoute, & on ne connoissoit même pas la dissolution de la cire dans l'essence de térébenthine, quoiqu'en ait dit un petit ouvrage anonyme dont nous parlerons dans la suite, & que M. Monnoye a sérieusement rapporté dans le mémoire sur l'*encaustique* qu'il a fourni au dictionnaire encyclopédique.

Les peintres qui avoient examiné la première production de cette peinture, s'entretenoient avec ceux qui ne l'avoient pas vue des remarques qu'ils avoient pu faire, & quelques-uns projetterent d'en faire des essais.

MM. Hallé, Bachelier & le Lorrain furent ceux qui firent les premières tentatives; ils broyèrent leurs couleurs avec de la cire dissoute dans l'essence de térébenthine, peignirent & se hâtèrent de faire voir leurs premières productions. Elles parurent dans les mois de Janvier, Février, Mars de 1755. MM. Hallé & le Lorrain s'en firent à quelques petits tableaux.

(1) M. Carle Vanloo, cet Artiste si connu par ses rares talens, voyant pour la première fois le tableau de la Minerve, dit que l'*encaustique* n'étoit pas une si mauvaise chose, & qu'il vouloit aussi peindre de cette manière. On sent de quel poids peut être l'approbation de M. Vanloo.

Mais M. Bachelier vouloit potter ses recherches plus loin. Il fit du savon avec de la cire, parce que l'on peut en faire avec tous les corps gras; il fit dissoudre ce savon dans l'eau, broya les couleurs avec cette eau de savon, & peignit sur le taffetas & la toile. Après avoir peint, il fit chauffer & bouillir les couleurs de ce tableau peint au savon, & annonça qu'il avoit trouvé l'*encaustique* des Grecs, puisqu'il peignoit avec de l'eau de cire (car c'est ainsi qu'il nommoit cette eau de savon) & qu'il faisoit brûler sa couleur. Il donna pour preuve de sa manœuvre quelques tableaux, dont l'un représentoit une femme caressant une lépreuse; l'autre une tête de profil, &c. Ces tableaux, qui furent ensuite exposés au salon, étoient gris & ressembloient presque à une gravure en manière noire, enluminée avec des couleurs sales; mais quand cette invention eût été encore plus mauvaise, M. Bachelier méritoit toujours la reconnaissance qu'on doit à ceux qui veulent bien se donner la peine de faire des recherches. N'enrichit-on pas les arts, lors même qu'on apprend à ne pas perdre le temps à faire des tentatives dont la réussite ne seroit pas heurteuse?

Malgré le peu de succès des essais précipités de M. Bachelier, on crut pourtant devoir annoncer sa découverte au public. Un auteur anonyme composa, (1) fit imprimer & distribuer rapidement une petite brochure intitulée *Histoire & secret de la peinture en cire*. Ce fut à la fin du mois de mars ou au commencement d'avril 1755 que cet ouvrage parut, c'est-à-dire cinq mois après que le tableau de MM. de Caylus & Majault fut rendu public. L'auteur de cette petite brochure, qui vraisemblablement ne vouloit pas se rendre caution de ce qu'il avançoit dans son ouvrage, ne jugea pas à propos d'y mettre son nom.

Cet écrivain, après y avoir insulté M. de Caylus en le confondant avec les gens à secrets (ce qu'il ne mérite assurément pas) car il n'est personne qui soit plus communicatif & qui emploie plus généreusement son temps & sa bourse au progrès des arts, cet auteur, dis-je, avance :

1°. Que l'*encaustique* de M. de Caylus n'est point l'*encaustique* des Grecs, puisque sa peinture ne s'opère qu'avec de la cire dissoute dans l'essence de térébenthine.

Mais quelle a dû être l'humiliation de l'auteur, lorsqu'il aura lu l'ouvrage de MM. de Caylus & Majault, dans lequel on trouve quatre manières de peindre sans le secours de l'essence de térébenthine :

2°. Que la possibilité de faire des tableaux avec de la cire dissoute dans l'essence de térébenthine n'est pas une découverte, parce que M. Bachelier avoit déjà peint un tableau de cette manière en 1749. Que ce tableau, que personne n'a vu, fut emporté en Alsace.

Où est la preuve de ce fait? Pourquoi M. Bachelier, lors de la lecture du mémoire de M. de Caylus à l'académie de peinture en 1753, ne dit-il rien de son tableau de 1749? Quand même ce que l'auteur rapporte seroit vrai, il aût fallu se taire de peur de se faire accuser de mensonge.

3°. Que M. Bachelier devoit la connoissance de la dissolution de la cire dans l'essence de térébenthine à des enfans qui, en 1749, jouoient avec une boule de cire au lieu de volant; que cette boule de cire alla tomber tout juste dans un godet où il y avoit de l'essence; que le lendemain M. Bachelier trouva la boule dissoute, broya des couleurs avec cette cire, & peignit un tableau dont il put à peine se défaire; qu'il abandonna cette peinture, & la reprit en 1755. Encore une fois, pourquoi M. Bachelier ne se ressouvint-il pas de cette histoire, lorsque M. de Caylus lut son mémoire à l'académie de peinture en 1753, & ne la révéla-t-il qu'en 1755? Ne devoit-il pas dire alors qu'il ne falloit pas tant ridiculiser le projet de peindre avec la cire; car plusieurs en badinèrent.

4°. Que M. Bachelier, d'après quelques teintures brouillées de chymie & de nouvelles tentatives dont le résultat fut de faire un savon de cire avec le sel alkali, comme on le fait avec l'huile, (2) le suif, & enfin avec tous les corps gras, fit dissoudre ce savon dans l'eau, broya les couleurs avec cette eau de savon, peignit & employa le feu pour fixer la couleur, & l'anonyme conclut que c'est là la manière qui ressemble le plus à la peinture des Grecs, puisque l'on peint avec de la cire & des couleurs, & qu'il faut le feu pour fixer la peinture.

Je conseillerois volontiers à celui qui voudroit peindre avec des couleurs délayées avec l'eau de savon ordinaire, qui est faite avec de l'huile, de dire qu'il peint à l'eau d'huile, ou qu'il peint à l'huile : cette manière de parler ne seroit pas plus impropre que de dire qu'on peint à l'eau de cire. Il pourroit dire aussi qu'il peint au sel, car il entre du sel dans le savon. Prétendre que la peinture *encaustique* des Grecs se pratiquoit avec du savon de cire, c'est en ignorer abso-

(1) Quelques-uns ont prétendu que cet ouvrage étoit de M. Diderot; mais cette calomnie n'a pu être suggérée que par l'envie. Nous sommes convaincus que M. Diderot se respecte trop à tous égards pour prêter sa plume à l'indécence & au mensonge.

(2) Quelques gens mal intentionnés ont prétendu que M. Rouel avoit donné le conseil à M. Bachelier de faire du savon avec de la cire, pour imiter les grecs; mais ce chymiste est trop éclairé pour ne savoir pas qu'une peinture faite avec du savon quelconque n'a pas plus de solidité qu'une peinture faite en détrempe, qui n'a pas la propriété de remplir les vues que les grecs se proposoient, c'est-à-dire, de faire une peinture qui pût résister à l'eau.

lument la nature. Mais si l'anonyme avançaît que la peinture au savon est une invention aussi nouvelle que la peinture en ramekin ou en fromage (1), l'auteur se tromperoit moins au désavantage de M. Bachelier. Ce dernier n'a rien renouvelé des Grecs, comme nous le démontrerons, fa découverte a plus de mérite, puisqu'elle a du moins celui de l'originalité.

La brochure dont nous venons de rendre compte n'eut pas été plutôt rendue publique, qu'elle fut appréciée à sa juste valeur. M. Fréron la critiqua très-judicieusement dans son année littéraire, démontra, comme nous venons de le dire, que l'historique de cet ouvrage ne pouvoit être vrai, & que la découverte de la peinture au savon de cire n'enrichissoit point l'art de peindre. M. Fréron cependant ne pouvoit pas porter de jugement sur ce que l'anonyme annonçoit des moyens que MM. Caylus & Majault avoient employés pour peindre à l'*encaustique*, puisqu'ils n'avoient pas encore été rendus publics; aussi n'avancat-il sur ce point que de prudentes conjectures. Mais M. Fréron eut bien lieu d'être satisfait, lorsque trois mois après sa critique, il ne trouva rien de ce que l'anonyme avoit avancé : il vit, au contraire, dans l'ouvrage de M. de Caylus, un raisonnement méthodique & suivi, appuyé d'expériences ingénieuses & très-propres à développer le peu de choses que les anciens nous ont transmis de la peinture à l'*encaustique*. En judicieux critique, il rendit compte de cet ouvrage avec les plus justes éloges.

Nous reviendrons sur la peinture *encaustique* & sur ses procédés dans le dictionnaire de pratique. (*Article de M. WATELET, ou du moins trouvé dans ses papiers.*)

ENCAUSTIQUE. Qu'il nous soit permis, sur l'antiquité de la peinture *encaustique*, de placer ici un article fort court. Pline ne fait pas remonter l'origine de cette peinture plus haut que Polygnote, & il nous apprend que d'autres la croyoient beaucoup plus récente.

Mais Polygnote florissoit vers la 89^e olympiade, environ 420 ans avant notre ère, & il est souvent parlé de la peinture en cire dans les poésies d'Anacréon, qui vivoit plus de cent ans auparavant. Il sembleroit même que de son temps c'étoit la manière de peindre la plus en usage. Il dit, ode 28, en adressant la parole au portrait de sa maîtresse : *Τάχα, κηρὲ, καὶ*

(1) Un peintre d'un caractère gai & vraisemblablement très-habile chimiste, ayant sérieusement examiné la peinture au savon de M. Bachelier, ne crut pas que cette invention méritât une critique sérieuse. Il fit imprimer un petit ouvrage qui avoit pour titre : *L'Art de peindre au fromage ou en ramekin*, dans lequel un ridicule agréable faisoit la plus juste critique de la peinture au savon de cire. On a prétendu que cette brochure étoit de M. Rouquet; si elle n'est pas de lui, elle est du moins digne de sa plume.

καλῆσαι : Cire, bientôt tu vas parler. Dans l'ode 29, il dit au peintre à qui il commande le portrait de Bathylle : *Ο κηρὸς αὐτὸς ἔχει καλὸν σιωπῇ.* Que la cire parle même dans le silence, comme nous pourrions dire à un peintre : *Que votre peinture soit parlante.*

Voilà donc l'antiquité de la peinture *encaustique* reculée de plus d'un siècle par le témoignage d'Anacréon.

Mais cette preuve n'est pas sans réplique. Tanneguy le Febvre, Corneille de Pauw & d'autres sçavans ont été loin de croire que toutes les poésies qui portent le nom d'Anacréon fussent en effet du poète de Téos. M. Fischer, qui refusoit de partager leur doute dans sa première édition d'Anacréon, a cru devoir l'adopter dans la seconde. On ne peut guère douter que les véritables œuvres de ce poète ne fussent familières aux Romains & aux Grecs lettrés du temps de Pline; & c'étoit dans ce même temps que les uns attribuoient la peinture *encaustique* à Aristide, & que les autres la faisoient remonter jusqu'à Polygnote. Comment ne se trouvoit-il personne qui leur prouvât qu'elle étoit beaucoup plus ancienne, en leur citant les vers d'Anacréon?

S'il ne s'agissoit que de l'opinion de Pline, on pourroit dire qu'il avoit oublié ces vers ou qu'il ne les connoissoit pas. Mais il s'agit de deux opinions débattues entre différentes personnes, & il auroit été singulier qu'aucune d'elles ne connût les œuvres d'un poète qui étoit alors entre toutes les mains. Ainsi, loin de prouver, par Anacréon contre Pline l'antiquité de la peinture *encaustique*, on prouveroit mieux par le texte de Pline que les odes 28 & 29 attribuées à Anacréon ne sont pas de ce poète.

Cependant une nouvelle difficulté s'élève. Pline ajoute que Lysippe avoit aussi écrit sur ses peintures d'Egine qu'il les avoit faites à l'*encaustique*. On peut supposer que ce Lysippe vivoit avant Polygnote & même avant Anacréon, & comme on ignore l'âge de ce peintre, la question reste insoluble & le doute subsiste. (*Article de M. LEVESQUE.*)

ENDUIT. (subst. masc.) Ce mot est consacré à la peinture à fresque, qui ne peut s'exécuter que sur un *enduit* frais. C'est même de-là que ce genre de peinture a tiré son nom; il vient du mot italien *fresco*, qui signifie *frais*. Dans les autres genres de peinture, on ne dit point un *enduit*, mais une *couche* de couleur. Ce mot rejeté du langage de la peinture considérée comme art; est resté au *métier* de la peinture en bâtimens.

ENFONCEMENT. (subst. masc.) Comme un tableau n'est pas censé représenter une surface plane, il doit avoir de l'*enfoncement*, &

jusqu'à cet *enfoncement* qui borne la vue, il faut que le spectateur puisse croire qu'il tourneroit autour des objets qui sont représentés. On ne peut d'ailleurs rien établir en général sur l'*enfoncement* que doit offrir un tableau. Quelquefois son *enfoncement* n'a d'autres bornes que celles de l'horizon, & quelquefois il est limité par le mur d'une chambre peu profonde. Il y a même des tableaux qui représentent des bas-reliefs, & l'on ne dira pas qu'ils ont de l'*enfoncement*; mais ils doivent avoir une saillie apparente, égale à celle qu'un sculpteur donneroit à ces sortes d'ouvrages. (L.)

ENFUMÉ, noirci par la fumée & par le temps. On dit d'un vieux tableau dont on ne distingue plus le travail ni les objets, & que le temps a couvert d'une laideur noire & épaisse, qu'il est *enfumé*. On trouve des amateurs qui n'estiment les tableaux qu'autant qu'une forte couche de fumée leur donne un extérieur vénérable d'antiquité. Si le temps a respecté une partie lumineuse qui tranche fortement avec la profonde obscurité de tout le reste, ils supposent dans ce qu'on ne voit plus tout le charme d'une beauté mystérieuse, & admirent d'autant plus ces ténèbres qu'elles sont plus épaisses. Ils ne manquent jamais d'être servis suivant leur goût, & trouvent toujours des charlatans prêts à leur offrir & à leur vendre fort cher des tableaux récents qu'ils ont eu soin d'*enfumer*. On *enfume* aussi des dessins nouvellement copiés, on fait par des artistes vivans & quelquefois par des élèves, pour leur donner l'apparence d'anciens originaux. Comme on connoit toujours l'âge des estampes, on a soin au contraire de les laver ou de bien nettoyer la fumée dont elles peuvent être couvertes, pour leur donner l'apparence d'une belle conservation. On ne prend cette peine que pour les amateurs, car les artistes au contraire aiment assez que les estampes soient légèrement *enfumées*, c'est-à-dire, qu'elles aient contracté une demi-teinte roussâtre, parce que ce ton détruit l'opposition tranchante du noir de la gravure avec la blancheur du papier (L.)

ENGENCEMENT (subst. masc.) se dit des draperies ou autres ajustemens, il signifie alors disposition. Des plis bien *engencés* sont des plis bien disposés. Il se dit aussi d'un assemblage d'objets qui se trouvent rarement réunis & dont la composition est à la fois singulière & piquante : ces choses sont singulièrement, sont pittoresquement *engencées*.

ENLUMINURE. (subst. fem.) C'est une sorte de peinture faite sur des estampes avec des couleurs délayées à la gomme. Il y a aussi des papiers-tapisseries qui sont *enluminés*, c'est-à-dire, dont la planche n'a fourni que le trait,

& dont les couleurs ont été placés au pinceau.

On *enlumine* grossièrement de ces mauvaises estampes qu'on appelle images, pour l'usage du peuple qui est toujours à peu près sauvage, même chez les nations les plus policées, & dont la vue est plus agréablement récréée par le spectacle des couleurs dures & tranchantes, qu'elle ne le feroit par les tableaux les mieux fondus des plus grands coloristes. Pour rendre ces images encore plus agréables à ceux à qui elles sont destinées, on relève quelquefois en or les auroles des saints & quelques parties des draperies.

On applique aussi de l'or & de l'argent moulu à des *enluminures* plus précieuses; c'est ce qu'on appelle *rehausser*. Pour donner à ces métaux tout leur éclat, on les brunit avec la dent de loup.

On *enlumine* avec plus ou moins de soin des estampes représentant des vues, des intérieurs de temples, &c. qu'on destine à être regardées dans des machines d'optique.

Quelquefois, des curieux sans goût ont pris plaisir à faire *enluminer* de belles estampes, croyant qu'elles acquerroient un nouveau prix, & qu'elles approcheroient du mérite des tableaux, quand elles seroient barbouillées de couleurs. Tout le fruit de leur dépense étoit de faire détruire le travail heureux du graveur par le travail routinier des *enlumineuses*.

Cependant, l'*enluminure* faite avec soin & intelligence n'est pas toujours méprisable. Elle est fort utile à l'histoire naturelle. Des planches d'oiseaux, de plantes, de coquilles, instruisent fort imparfaitement, si elles ne sont pas accompagnées des couleurs propres à l'objet. Enfin l'*enluminure* est utile toutes les fois qu'on doit montrer l'objet colorié. Le graveur doit alors renoncer à l'ambition de plaire, & consentir à voir les travaux de son art couverts par le travail des *enlumineurs*.

Il y a des *enluminures*, d'oiseaux, de coquilles, &c, faites avec tant de soin & tant d'art qu'on peut les prendre au premier coup d'œil pour des miniatures ou des peintures à gouache. Il est bon alors que les travaux de la gravure ne soient pas trop fortement prononcés, & que le ton de l'estampe soit fort doux.

Une *enluminure* commune peut quelquefois remplir suffisamment son objet, comme lorsqu'il s'agit de faire connoître les couleurs des uniformes de troupes, ou celles des pavillons & des flammes de vaisseaux, &c. (Article de M. LEVESQUE.)

ENNEMI (adj.) se dit des couleurs. On appelle *couleurs ennemies* celles qui s'accordent mal, & qui ne peuvent subsister ensemble sans offenser la vue ou sans se détruire en très-peu de temps. Le bleu & le vermillon sont des *couleurs ennemies*; leur mélange produit une couleur aigre, dure & désagréable.

Les habiles peintres se font quelquefois un jeu de vaincre les difficultés qu'on prétend résulter de l'association des couleurs *ennemies* : ce qui seroit chez les ignorans une témérité qui ne produiroit que des effets maussades, devient chez les habiles une hardiesse louable qui n'enfante que des prodiges. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*)

ENSEMBLE. Voici un mot dont la signification, vague en apparence, renferme une multitude de loix particulières imposées aux artistes, premièrement par la nature, ou, ce qui revient au même, par la vérité; & ensuite par le raisonnement, qui doit être l'interprète de la nature & de la vérité.

L'*ensemble* est l'union des parties d'un tout.

L'*ensemble* de l'univers est cette chaîne presque entièrement cachée à nos yeux, de laquelle résulte l'existence harmonieuse de tout ce dont nos sens jouissent.

L'*ensemble* d'un tableau est l'union de toutes les parties de l'art d'imiter les objets; enchaînement connu des artistes créateurs, qui le font servir de base à leurs productions; tissu mystérieux, invisible à la plupart des spectateurs, destinés à jouir seulement des beautés qui en résultent.

L'*ensemble* de la composition dans un tableau d'histoire est de deux espèces, comme la composition elle-même, & peut se diviser par conséquent en *ensemble pittoresque* & en *ensemble poétique*.

Les acteurs d'une scène historique peuvent sans doute être fixés dans les ouvrages des auteurs qui nous l'ont transmise. La forme du lieu où elle se passe peut aussi se trouver très-exactement déterminée par leur récit; mais il n'en restera pas moins au choix de l'artiste un nombre infini de combinaisons que peuvent éprouver entr'eux les personnages essentiels & les objets décrits. C'est au peintre à créer cet *ensemble pittoresque*, & je crois qu'on doit moins craindre de voir s'épuiser la variété dans les compositions, que le talent d'embrasser toutes les combinaisons qui peuvent la produire.

Celle des combinaisons possibles à laquelle on s'arrête, est donc dans un tableau son *ensemble pittoresque*. Il est plus ou moins parfait, selon que l'on a plus ou moins réussi à rendre les groupes vraisemblables, les attitudes justes, les fonds agréables, les draperies naturelles, les accessoires bien choisis & bien disposés.

L'*ensemble poétique* exige à son tour cet intérêt général, mais nuancé, que doivent prendre à un événement tous ceux qui y participent. L'esprit, l'âme des spectateurs veulent être satisfaits, ainsi que leurs yeux. Ils veulent que les sentimens dont l'artiste a prétendu leur trans-

mettre l'idée aient, dans les figures qu'il représente, une liaison, une conformité, une dépendance, enfin un *ensemble* qui existe dans la nature. Car, dans un événement qui occasionne un concours de personnes de différens âges, de différentes conditions, de différens sexes, le sentiment qui résulte du spectacle présent, semblable à un fluide qui tourbillonne, perd de son action en s'éloignant de son centre : outre cela, il emprunte ses apparences différentes de la force, de la faiblesse, de la sensibilité, de l'éducation, qui font comme différens milieux par lesquels il circule.

Dans cette multitude d'obligations qu'imposent les loix de l'*ensemble*, on juge bien que la couleur revendique ses droits.

Son union, son accord, sa dégradation insensible, forment son *ensemble* : le clair-obscur compose le sien des groupes de lumière & d'ombre, & de l'enchaînement de ses masses; mais ce sujet mérite bien que l'on consulte les articles qui sont plus particulièrement destinés à les approfondir, ainsi je renverrai entr'autres, pour l'explication plus étendue de ce genre d'*ensemble*, au mot Harmonie, qui l'exprime.

La couleur a des tons, des proportions, des intervalles; il n'est donc pas étonnant que la peinture emprunte de la musique le mot *harmonie*, qui exprime si bien l'effet que produisent ces différens rapports; la musique à son tour peut adopter le mot *coloris*, en nommant ainsi cette variété de style qui l'affranchit d'une monotonie à laquelle il semble qu'elle s'abandonne parmi nous.

Si je ne me suis arrêté qu'à des réflexions générales sur le mot *ensemble*, on doit sentir que je l'ai fait pour me conformer à l'idée que présente ce terme. Cependant il devient d'une signification moins vague & plus connue, lorsqu'il s'applique au dessin. C'est dans cette acception qu'il est plus communément employé par les artistes, & de cet usage plus fréquent doit naturellement résulter une idée plus nette & plus précise; aussi n'est-il pas d'élève qui ne sache ce qu'on entend par l'*ensemble* d'une figure, tandis que peut-être se trouveroit-il des artistes qui auroient peine à rendre compte de ce que signifient *ensemble poétique* & *ensemble pittoresque*.

Cet usage, plus ou moins fréquent des termes de sciences & d'arts, est un des obstacles les plus difficiles à vaincre pour parvenir à fixer les idées des hommes sur leurs différentes connoissances. Les mots sont-ils peu usités? on ne connoît pas assez leur signification. Le deviennent-ils? bientôt ils le font trop. On les détourne, on en abuse, au point qu'on ne sauroit plus en faire l'usage méthodique auquel ils sont destinés.

Mais, sans m'arrêter à citer des exemples trop

faciles à rencontrer, je reviens au mot *ensemble*. Lorsqu'il s'agit d'une figure, c'est l'union des parties du corps & leur correspondance réciproque. On dit un bon ou un mauvais ensemble. Par conséquent le mot *ensemble* ne signifie pas précisément la perfection dans le dessin d'une figure, mais seulement l'assemblage vraisemblable des parties qui la composent.

L'ensemble d'une figure est commun & à la figure & à l'imitation qu'on en fait. Il y a des hommes dont on peut dire qu'ils sont mal ensemble, parce que, disgraciés dès leur naissance, leurs membres sont effectivement mal ensembles. Mais n'est-il pas étonnant que l'extravagance des modes & l'aveuglement des prétentions aient souvent engagé plusieurs de ces êtres indéfinissables, qu'on nomme *petits-maitres*, à défigurer un ensemble quelquefois très-parfait, ou au moins passable, dont ils étoient doués, pour y substituer une figure décomposée qui contredit délagrablement la nature ?

Les graces sont plus respectées par la peinture, & si on ne leur sacrifie pas toujours, au moins a-t-on toujours pour objet d'obtenir leur aveu par la perfection de l'ensemble. Les Grecs, qui, entr'autres avantages, ont sur nous celui de nous avoir précédés, ont fait une étude particulière de ce qui doit constituer la perfection de l'ensemble d'une figure.

Ils ont trouvé dans leur goût pour les arts, dans leur émulation, dans les ressources de leur esprit & dans les usages qu'ils pratiquoient, des facilités & des moyens qui les ont menés à des succès que nous admirons. Je reprendrai ce fil, qui me conduiroit insensiblement à parler des proportions & de la grace, aux mots *Proportion*, *Grace* : voyez aussi *Beau*. Je me contenterai de dire que la justesse de l'ensemble dépend beaucoup de la connoissance de l'anatomie, puisqu'il est l'effet extérieur des membres mis en mouvement par les muscles & les nerfs, & soutenus dans ce mouvement par les os qui sont la charpente du corps.

L'effet du tout ensemble est, comme on le sent bien, le résultat des ensembles dont je viens de parler, comme le mot *effet général* est le résultat des effets particuliers de chacune des parties de l'art de peindre dont on fait usage dans un tableau. (*Article de M. WATELET.*)

ENTENTE (subst. fém.). On dit ce tableau est bien entendu, est d'une belle entente ; c'est-à-dire que l'ordonnance en est bien entendue, qu'il est conduit avec beaucoup d'entente, avec une grande intelligence, soit par la disposition du sujet, soit par les expressions, le contraste, ou la distribution des lumières. Entente se dit aussi d'une partie d'un tableau seulement : ce groupe, cette figure, sont d'une belle entente de lumière ; il y a dans ce tableau

une belle entente de couleur. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*)

ENTHOUSIASME, (subst. masc.) l'enthousiasme relatif aux arts & particulièrement à la peinture & à ceux qui l'exercent, est utile & nécessaire, mais il faut qu'il soit vrai & exempt de toute affectation. Il est ordinairement de cette nature, il a cette pureté dans la jeunesse. Il perd de sa vivacité & souvent de sa franchise dans l'âge où les talens formés se trouvent arrêtés dans leur progrès.

Les vives impressions qui excitent l'enthousiasme & que produit la beauté, doivent donc être regardées comme un présage infiniment favorable dans les jeunes artistes qui en sont susceptibles ; elles soutiennent leur zèle, nourrissent l'émulation, échauffent leur ame. L'enthousiasme dans les arts allume le desir de voir & de revoir sans cesse les belles productions ; il excite à s'en remplir, à contempler avec délices la belle nature, à rivaliser avec elle, & à surpasser ceux qui l'ont égalée. L'enthousiasme enfin, je parle toujours de celui qui part de l'ame, est la marque distinctive & peut-être infailible du génie.

Lorsque les artistes ne sont pas soutenus par des succès proportionnés à leurs desirs de gloire, & qu'ils atteignent l'âge qui, les éclairant sur les difficultés de l'art, leur fait entrevoir le terme de leurs progrès ou l'inutilité de leurs efforts, ils sentent alors, comme je l'ai dit, refroidir l'enthousiasme ; s'ils ont honte de ce refroidissement, ils affectent, le plus souvent, ce qu'ils ne sentent plus, comme les femmes dont le sentiment est épuisé & qui ne veulent point renoncer aux avantages qu'il procure, cherchent à en montrer d'autant plus qu'elles en ont perdu davantage. Pour ceux qui ne pratiquent pas les arts & qui ne s'en occupent pas assez ou d'une manière assez suivie pour s'identifier avec eux & s'associer aux artistes, l'enthousiasme qu'ils montrent est presque toujours emprunté, & celui même qu'ils s'efforcent de ressentir, est toujours chancelant & variable, par défaut de justesse dans ses applications.

Au reste, cet enthousiasme a quelquefois pour cause (& c'est la plus excusable) une sorte de sensibilité ou naturelle ou excitée par l'exemple, par l'habitude de chercher des émotions, & par le desir d'être ému ; mais lorsque cette sensibilité est plus l'ouvrage de la tête ou de l'esprit seul que de ce qu'on appelle le cœur & l'ame, elle est sujette à tant de modifications & se trouve soumise à tant de circonstances, qu'elle procure peu de véritables plaisirs à ceux qui s'y livrent, & ne vaut pas, à parler franchement, la peine qu'elle leur donne.

A ces désavantages & à ces inconvénients, se joint un ridicule certain aux yeux des hom-

mes qui pratiquent les arts ou qui en sont instruits. En effet, si l'on suit les idées & les discours des *enthousiastes* dont j'ai parlé, & sur-tout de ceux qui sont absolument comédiens à cet égard, on apperçoit qu'elles n'ont aucune suite, aucune gradation, & que les mots, les tours, les expressions, manquent d'exactitude ou sont embarrassés & toujours obscurs.

La multiplicité des épithètes les rend diffus, comme les exclamations qu'ils prodiguent les rendent monotones. Au contraire, ce que l'on sent & ce que l'on conçoit bien s'énonce toujours clairement, & toujours d'une manière nouvelle. Cette règle s'étend à la louange comme au raisonnement. Écoutez un homme véritablement épris & inspiré par les perfections de l'objet qu'il aime, quelque *enthousiasmé* qu'il soit, il exprime clairement ses différens transports; les expressions, les tours, les accens de son discours se varient comme ses sentimens; mais ils disent toujours quelque chose qu'on entend; il intéresse enfin & communique ses impressions. Mais si vous appercevez que l'*enthousiasme* se répète, si vous le trouvez obscur, alors, refroidi à son égard, vous concluez qu'il joue la passion, & vous ne vous trompez pas.

Si l'on observe plus particulièrement encore les *enthousiasmes* joués qui deviennent si communs & si épidémiques parmi nous, que les hommes les plus sages ont peine à ne s'en pas trouver quelquefois coupables, on y démêle plusieurs nuances & plusieurs motifs. Les uns n'ont dessein que de faire dire qu'ils ont une sensibilité extraordinaire; ils s'efforcent de s'échauffer, ils s'échauffent enfin; mais la prétention de sentir vivement & de s'exprimer d'une manière distinguée est trop facile à appercevoir pour qu'on s'y méprenne. Il en est enfin qui ont pour but plus secret une prédilection déterminée, & ils démasquent, malgré eux, ce motif par les occasions qu'ils amènent de louer sans mesure les genres qu'ils affectionnent, ou de dénigrer les artistes qui ne leur plaisent pas.

Tous ces *enthousiasmes* faux sont plus contraires aux arts que la froideur & l'indifférence. Ils font regarder injustement comme peu sensibles ceux qui ne sont émus qu'autant que les objets le méritent, & qui ne parlent qu'avec franchise d'après leurs impressions, qu'ils donnent pour ce qu'elles sont, sans tyranniser ceux qui n'en ont pas de semblables.

Le véritable *enthousiasme*, que les beaux ouvrages, les louanges consacrées à leurs auteurs, la belle nature, lorsqu'elle se rencontre, excitent dans l'âme de ceux qui pratiquent les arts ou qui les aiment, est un heureux don, agréable à-la fois & utile à ceux qui l'exercent & à ceux qui le causent.

Mais dans les arts, il a malheureusement produit, comme dans la religion, l'hypocrisie,

& l'hypocrisie s'y est montrée plus d'une fois, pour les objets les moins importants, sous les traits du fanatisme & de l'intolérance. (*Article de M. WATELET.*)

ÉP.

EPISODE (subst. masc.). Ce mot appartient proprement à la théorie de la tragédie & du poème épique, & il désigne toute action qui, dans ces poèmes, est liée à l'action principale, mais qui pourroit s'en détacher, & qui ne lui appartient pas essentiellement. Il a passé du langage de la poésie dans celui des arts, & il y est employé dans le même sens; mais les amateurs en font plus d'usage que les artistes. Cette expression semble pourtant nécessaire à la théorie de l'art, & elle n'est pas synonyme du mot *accessoires*. On entend plus particulièrement par les *accessoires*, des représentations d'objets inanimés qui servent à décorer la scène, à en marquer le lieu, à en fixer le temps (*Voyez l'article ACCESSOIRES*); & par *épisodes*, des représentations d'objets animés; des figures ou des groupes qui sont liés au sujet principal, mais qu'on peut en détacher sans détruire ce sujet. Par exemple, dans le tableau de la prédication de Saint Paul par le Sueur, le jeune homme qui souffle le feu pour brûler les livres qui ont été apportés sur la place, est une figure *épisodique*, & le sujet pourroit subsister sans elle, puisque le peintre auroit pu prendre le moment où le feu auroit été suffisamment allumé; mais quoique cette figure ne soit pas absolument nécessaire à l'action, elle n'y est pas inutile, puisqu'elle contribue à marquer le zèle avec lequel on obéissoit à la prédication de l'apôtre.

Souvent le peintre introduit des *épisodes* pour lier les groupes, pour étendre les masses d'ombres & de lumières, pour orner, pour enrichir son sujet: toutes ces intentions sont louables, & s'il parvient à les remplir, il a réussi dans la partie qu'on peut appeler d'apparat & de décoration; mais s'il aspire à la gloire de réussir dans la partie du génie, qui seule constitue le grand artiste, il faut que toutes ces richesses, qu'il ajoute à son sujet, contribuent encore à en fortifier l'expression; & qu'on ne puisse en retrancher aucune sans affaiblir l'effet que son tableau doit produire sur l'âme des spectateurs.

Il est de l'essence de l'*épisode* de n'être pas absolument nécessaire à l'action principale; mais il est défectueux, s'il n'y est pas lié, s'il est d'une expression qui la contraire, s'il est bas lorsqu'elle est noble, s'il est ridicule lorsqu'elle est grave, s'il est comique lorsqu'elle est attendrissante, &c.

Comme il y a des poèmes épisodiques, il y a des tableaux qui pourroient mériter le même

titre : tels sont ceux qui n'offrent pas une action nécessaire bien marquée, mais un concours d'*épisodes* ou d'actions qui sont au choix du peintre ; telles sont les représentations d'une caravane, d'un marché, d'une place publique.

Il y a même des sujets qui sont en même temps historiques & *épisodiques*. Tel est celui de la manne donnée aux Israélites dans le désert. Le sujet n'offre nécessairement que la figure de Moïse obtenant par ses prières une assistance miraculeuse, & un peuple affamé qui recueille la manne. Les différentes actions des Israélites, dans cette circonstance, sont au choix du peintre : on peut voir, à l'article *EXPRESSION*, que le Poussin a fait ce choix en homme de génie, & que tous les *épisodes* qu'il a rassemblés concourent à augmenter l'intérêt du sujet.

Le déluge universel est aussi un sujet épisodique. Une inondation totale, l'arche portée sur les eaux, des hommes & des animaux qui se noient, voilà ce qui est offert par l'écriture : toutes les actions des infortunés, victimes de la vengeance céleste, sont *épisodiques* & au choix du peintre. Le Poussin est, de tous les artistes qui ont traité ce sujet, celui qui a le moins multiplié les *épisodes*, & qui en même temps, l'a rendu de la manière la plus sublime. (*Article de M. LEVESQUE.*)

ÉPREUVE (subst. fém.). Ce mot répond à celui d'essai. Un graveur, à mesure qu'il avance sa planche, en fait tirer des essais par l'imprimeur en taille-douce, pour voir l'effet que le travail qu'il a fait sur le cuivre produit sur le papier. Ce sont ces essais qu'on nomme *épreuves*. Quand le travail tracé sur le vernis dont on couvre d'abord le cuivre a été mordu par l'eau-forte, on en fait ordinairement tirer quelques essais qui se nomment *épreuves de l'eau-forte*. Quand ensuite le graveur a entièrement ébauché sa planche, & qu'il y a établi presque tous les travaux qu'il se propose d'y mettre, mais sans leur avoir donné la vigueur & l'accord qu'ils doivent avoir dans le fini, il fait encore tirer d'autres essais qu'il appelle *premières épreuves*, & pour désigner le point où il en est de son travail, il dit qu'il en est aux *premières épreuves*. Quelquefois le graveur qui se charge de faire une estampe & l'entrepreneur qui la lui demande stipulent que le prix du travail sera partagé en trois payemens égaux, dont le premier sera dû après l'eau-forte, le second aux *premières épreuves*, & le troisième au fini. Quand la planche doit être considérable, comme le travail de la gravure est fort long, il se fait ordinairement quelque convention à-peu-près semblable.

Cependant, comme chaque artiste a sa manière d'opérer, on ne peut guère déterminer par ces expressions *épreuves de l'eau-forte*, *premières épreuves*, à quel point en est l'ou-

vrage, puisque les uns établissent une grande partie des travaux à l'eau-forte, & que les autres réservent presque tout le travail pour le burin. D'ailleurs quelques-uns, sûrs de leur effet, avancent considérablement l'ouvrage avant de faire tirer les premières *épreuves*, & d'autres, plus timides ou plus impatients de voir leur travail sur le papier, font tirer des *épreuves* lorsqu'ils n'ont encore fait qu'une très-foible ébauche. Il y a des graveurs qui conduisent à-la-fois toutes les parties de leur planche, & y établissent l'accord dans un ton plus foible que celui qu'ils donnent au fini ; il y en a d'autres qui terminent presque entièrement un grand nombre de parties, & les approchent le plus qu'il leur est possible du ton qu'elles doivent avoir, réservant pour la fin quelques autres parties, comme les têtes, les mains, quelques parties d'étoffes brillantes ou de métaux : c'est la pratique de quelques graveurs de portraits. On ne peut ni approuver ni condamner exclusivement aucun de ces procédés. C'est d'après l'ouvrage fait qu'on doit juger l'artiste.

Le nom d'*épreuves* se donne par extension à toutes les estampes, lorsqu'on les considère comme le produit d'une planche gravée. Dans cette nouvelle acception, le terme de *premières épreuves* ne signifie plus de premiers essais, mais il désigne les premières estampes qu'on a tirées de la planche terminée. On dit, *j'ai une des premières épreuves de la famille de Darius*. On dit aussi une *bonne* ou une *mauvaise épreuve*, pour signifier une estampe qui a été tirée lorsque la planche étoit encore fraîche ou lorsqu'elle étoit déjà fatiguée. Une *épreuve* est *boueuse* quand la planche a été mal essuyée, qu'il y est resté trop de noir, & que les travaux ont été confondus. Elle est *nette & brillante* quand la planche a été bien encrée & bien essuyée, en sorte que tous les travaux sont bien distincts, & que chaque taille est restée suffisamment nourrie de noir. Elle est *grise* quand la planche commence à s'user. Elle est *neigeuse* quand les travaux de la planche, étant en partie usés, ne reçoivent plus le noir dans leur continuité, en sorte que les tailles sont interrompues par des taches blanchâtres. Ces défauts peuvent aussi quelquefois provenir de la maladresse de l'imprimeur, ou du travail du graveur.

Quoique l'airain, ou cuivre rouge, qui forme la planche gravée n'éprouve que des frottemens très-doux de la main de l'imprimeur, la gravure se fatigue & s'use par ce frottement plus vite qu'on ne le penseroit si l'on n'en avoit pas l'expérience. Sa durée dépend en partie du travail de l'artiste, en partie de la fermeté du cuivre, & en partie de l'adresse de l'imprimeur.

Des amateurs qui se désioient de leurs lumières, sçiblese peu commune entre les ama-

teurs, crurent que le plus sûr moyen d'avoir de bonnes *épreuves* étoit de s'en procurer une de celles que l'artiste avoit fait tirer avant de faire graver l'inscription qui indique le sujet, &c. c'est ce qu'on appelle *épreuve avant la lettre*. Comme le graveur ne faisoit tirer de ces *épreuves* que pour se bien assurer que son travail étoit absolument terminé, elles étoient en fort petit nombre, & la rareté en augmentoit la valeur idéale. Car d'ailleurs il étoit possible qu'aucune de ces *épreuves* ne valût quelques-unes de celles qui étoient tirées dans la suite avec la lettre. Il pouvoit très-bien arriver que l'imprimeur, même sans savoir comment, eût mis plus d'adresse à encre & essayer sa planche la centième fois que la première, & que la centième *épreuve* fût la plus belle : car il y a une sorte de hasard qui préside au tirage des estampes, & quand le cuivre est bon, une planche peut tirer plusieurs centaines d'*épreuves* d'une égale beauté.

Mais les amateurs, au lieu de faire cette réflexion, s'obstinèrent à rechercher les *épreuves* dont la primauté & la rareté sembloient assurées par l'absence de la lettre. Tous voulurent en avoir, & les graveurs, les marchands, trouvèrent un moyen facile de les contenter ; ce fut de faire tirer cent, deux cents, trois cents *épreuves*, & même davantage, avant de faire graver la lettre. Que ces *épreuves* soient belles ou médiocres, peu importe : elles sont avant la lettre, & l'amateur est content. Le marchand l'est encore davantage, parce qu'il retire promptement de trois cents *épreuves* avant la lettre, plus que ne lui auroit procuré plus lentement le double avec la lettre. On a aussi l'adresse d'en cacher un certain nombre, & de ne les livrer à l'avidité des amateurs que lorsqu'elles ont acquis une valeur nouvelle par leur prétendue rareté.

L'avarice de Rembrandt lui avoit inspiré une autre charlatanerie ; c'étoit de faire quelques changemens à la planche après en avoir fait tirer un certain nombre d'*épreuves*, & même d'y donner un effet différent quand elle étoit presque usée. On vouloit avoir l'*épreuve* avant le changement, celle avec le changement, celle avec l'effet nouveau. On imite cette charlatanerie à moins de frais, tantôt en laissant d'abord subsister une faute dans l'inscription & la faisant ensuite corriger ; tantôt en faisant tirer des *épreuves* avant que quelque faux trait de la marge soit effacé, & faisant ensuite polir cette marge. Quelquefois ces accidens ne sont pas prévus ; mais la cupidité mercantile fait en tirer parti, car c'est un sujet d'émulation entre les amateurs de se procurer une *épreuve* avec ce qu'ils appellent la *remarque*.

Quoique ces manœuvres soient étrangères aux arts considérés en eux-mêmes, & qu'elles en

fassent la honte, elles doivent cependant trouver place dans le dictionnaire des arts, & y être appréciées. (*Article de M. LEVESQUE.*)

É Q

ÉQUESTRE (adj.) On dit en sculpture une **STATUE ÉQUESTRE** pour signifier une statue représentant un homme à cheval.

Plinie attribue aux Grecs l'origine des *statues équestres* : elles étoient élevées en l'honneur des cavaliers qui avoient remporté la victoire dans les jeux sacrés. Les Romains ne tardèrent pas à adopter ce genre de *statues* : ils en élevèrent une à Clélie, ou, suivant un auteur dont Plinie rapporte l'opinion, à la fille du Consul Valerius Publicola. Que la figure de cette statue ait été celle de Clélie ou celle de Valérie, elle doit avoir été érigée dans la soixante-huitième olympiade, 507 ans avant notre ère, & par conséquent dans un temps antérieur aux beaux jours de l'art, puisque la sculpture commença sur-tout à fleurir avec Phidias du temps de Périclès, vers la quatre-vingt-troisième olympiade. Il faut ajouter que l'époque où commença la gloire de l'art chez les Grecs doit être bien antérieure à celle où il fleurit en Italie.

Les *statues équestres* ont toujours été mises au nombre des ouvrages les plus importans en sculpture, & par leur proportion qui est ordinairement colossale, & parce qu'étant destinées par l'âge où elles sont faites à consacrer aux âges futurs la mémoire & les traits de personnes très-célèbres, elles paroissent en même temps destinées à réunir l'admiration de la postérité pour le héros & pour l'artiste.

Quoique les anciens aient fait un grand nombre de *statues équestres*, il ne reste qu'un petit nombre de chevaux antiques en sculpture, & que deux *statues équestres*, celle de Nonnius Balbus, & celle de Marc-Aurèle, qui est d'un temps où l'art commençoit à dégénérer. Peut-être cette perte ne doit-elle pas exciter des regrets fort vifs ; car il ne semble pas bien prouvé que les anciens sculpteurs aient eu pour l'imitation des chevaux, & des animaux en général, les mêmes talens que pour celle de la figure humaine. L'art de bien représenter des chevaux exige de grandes études ; mais l'homme étoit l'objet constant de l'étude des anciens artistes, & peut-être négligeoient-ils un peu trop le reste de la nature. On pourroit croire que, regardant l'homme comme le vrai modèle de la beauté, ils auroient craint de se distraire par une étude approfondie de tout autre modèle. Cette idée offre assez de grandeur pour n'avoir pas été indigne d'eux.

Les modernes, persuadés que les anciens avoient eu dans l'art tous les genres de succès,

parce qu'ils avoient parfaitement réussi dans la représentation de l'homme, sont convenus d'admirer tous les chevaux antiques que le temps avoit épargnés. Les chevaux de Saint-Marc, malgré leurs têtes ignobles, le vice de leur encolure & celui de leur pas, qui, au jugement d'un artiste dont on doit admettre la décision dans cette partie de l'art, est faux & impossible, ont été attribués par les uns à Lyfippe, & par d'autres à Zénodore; ceux de Monte-Cavallo à Phidias & à Praxitèle; les centaures de la Ville-Borghèse, ceux du palais Furietti, n'ont guère reçu moins d'éloges. Mais sur-tout le cheval de la statue équestre de Marc-Aurèle a réuni l'admiration des amateurs & même des artistes, qui long-temps ont négligé l'étude de la nature pour celle de cette antique défectueuse.

Mengs témoigne que les Italiens modernes ont eu peu de succès dans la représentation des chevaux en sculpture. A Paris, on peut voir le cheval de Henri IV sur le pont-neuf, & celui de Louis XIII à la place Royale, qui sont des ouvrages de deux célèbres sculpteurs Italiens, Jean de Bologne & Daniel de Volterre : ces ouvrages confirment l'assertion de Mengs. Si, dans la patrie moderne des arts, des artistes d'ailleurs très-distingués ont eu peu de succès dans cette partie, on peut attribuer leur malheur à la préférence qu'ils ont donnée aux chevaux antiques, & sur-tout à celui de Marc-Aurèle, sur la nature.

Ce cheval, moulé à Rome sur le bronze antique, fut apporté à Fontainebleau du tems de François I. Il le fut de nouveau à Paris sous le règne de Louis XIV, & placé dans une cour du Palais-Royal. Perraut nous apprend que cet ouvrage fut très-négligé dès qu'il ne fut plus nécessaire d'aller à Rome pour le voir. On trouva que l'Empereur Marc-Aurèle sembloit monter une jument poulinière; on trouva que le cheval levoit la jambe de devant beaucoup plus haut qu'il ne le pouvoir, & qu'il sembloit avoir l'encolure démise. On reconnut enfin tous les défauts sur lesquels on avoit fermé les yeux à Rome. On laissa périr le plâtre du Palais-Royal, comme avoit déjà péri celui de Fontainebleau.

Ainsi quand les sculpteurs François eurent des chevaux à faire, ils ne purent prendre pour modèle le cheval de Marc-Aurèle ni les autres chevaux antiques qu'ils n'avoient pas sous les yeux, & dont ils n'avoient conservé, depuis leur retour de Rome, qu'un confus souvenir; ils furent donc obligés d'étudier la nature. Aussi peut-on dire que c'est à des François que la sculpture doit les plus beaux chevaux qu'elle ait produits, ceux des deux frères de Marfy, aux bains d'Apolon dans le parc de Versailles, ceux des Tuilleries par les deux frères Coysevox, celui de Girardon à la place Vendôme, celui de la place de Louis

XV, par Bouchardon; précieux chef-d'œuvre de l'art, quoique des accidens arrivés à la fonte n'aient pas permis de laisser subsister toutes les finesse qu'effroit le modèle. Quand la Suède, le Dannemarck, la Russie voulurent consacrer par des statues équestres la mémoire de leurs plus grands Souverains, ces nations appellerent de Paris, MM. Larchevêque, Saly, Falconet.

Quoique les beaux chevaux faits par les modernes doivent ouvrir les yeux sur les défauts du cheval antique de Marc-Aurèle, cependant les éloges qu'il a reçus seroient capables d'engager de jeunes artistes à le prendre sur tout pour objet de leur étude, & cette étude pourroit leur laisser des impressions dangereuses, s'il leur arrivoit dans la suite d'avoir à faire des chevaux. Pourquoi ne donneroient-ils pas dans un piège où se sont laissés prendre tant de grands maîtres de l'Italie? Nous ne croyons donc pas inutile de rapporter ici les principales observations de M. Falconet sur cette antique.

Pendant que ce célèbre sculpteur s'occupoit à Pétersbourg des études de la statue équestre de Pierre le-Grand, il fit venir de Rome pour son instruction, la tête, les cuisses & les jambes du cheval de Marc-Aurèle, moulées sur un beau plâtre de l'Académie, qui l'avoit été lui-même sur le bronze original. C'étoit un maître qu'il avoit cru mander; mais en voyant ces parties capitales, il reconnut qu'il n'avoit pas de leçons à en recevoir.

Quoique l'original, doré autrefois en entier, & en partie doré par le tems, fasse, comme on l'assure, une illusion séduisante au capitol, parceque l'éclat de la dorure, & les taches des parties qui l'ont perdue empêchent de bien lire les détails, on peut dire que la tête en plâtre, exposée à la même hauteur dans l'atelier de M. Falconet à Pétersbourg, ne pouvoit causer la moindre illusion mêmes aux plus ignorans. Je me ressouviens que lorsque j'entrai pour la première fois dans cet atelier, je ne fus au premier coup d'œil, si j'apercevois une tête de rhinocéros ou de vache; l'idée d'une tête de cheval fut la dernière qui s'offrit à ma pensée. M. Diderot éprouva à peu près la même impression.

Il est peut être bon d'avertir les personnes qui ne connoissent pas les procédés des arts, qu'il n'en est pas d'un plâtre moulé sur une statue, ou même surmoulé, comme de la copie d'un tableau. La copie peut être infidèle; mais le plâtre est l'original lui-même, & l'on y perd tout au plus quelques finesse. Mais suivons les observations de l'artiste.

La grace ne manque pas moins dans le cheval de Marc-Aurèle, que les bonnes proportions & les belles formes. On n'a pas même la ressource de dire que le statuaire antique ait négligé les agrémens qu'il auroit pu donner à sa figure v

de près pour en mieux assurer l'effet dans l'éloignement. » Elle n'est pas travaillée dans les règles de l'optique. La touche & la faillie des yeux sont au-dessous du naturel pour leur froideur. Les narines font un cercle sans mouvement & sans respiration. Les plis formés par l'ouverture de la bouche sont arrangés comme on voit les brins d'osier dans le tissu d'une corbeille. Ceux du cou, au-dessous de la ganache, sont ronds, froids, sans inégalité, sans ressort, sans ce frémissement, cette crispation de la peau que ses plis occasionnent toujours. Il semble voir une douzaine de baguettes arrangées symétriquement les unes après les autres. »

En vain on soutiendrait que la tête fait bien en place. La forme en est désagréable de quelque côté, & à quelque distance qu'on la regarde; elle ne ressemble en rien aux belles têtes de chevaux naturels, & c'est en cherchant à l'imiter que Raphaël & le Poussin ont fait de mauvaises têtes de chevaux.

» L'allure du cheval de Marc-Aurèle est le pas. La position des jambes de derrière y est conforme : la droite est convenablement éloignée du corps, & la gauche est fort avancée sous le ventre; la pince est déjà posée; (c'est un défaut qui fait nommer un cheval *rampin*.) Enfin le pied ne peut plus changer de place qu'en se levant pour avancer un pas. Tout va presque bien jusques-là : mais comme il faut une harmonie, une correspondance des mouvemens qui se croisent, le pas de la jambe gauche de devant, qui soutient l'avant-main, doit dans cet instant être sous le ventre, & décrire une ligne oblique qui forme, avec la perpendiculaire prise au haut de la jambe, un angle au moins de quinze degrés. C'est ce qui ne se trouve pas observé dans le cheval en question : l'angle que forme la ligne de sa jambe avec la perpendiculaire n'est au plus que de quatre à cinq degrés. Voyons l'autre jambe de devant. Dans le pas, le sabot de la jambe qui marche ne s'élève qu'à la moitié du canon de l'autre. Ici, le sabot de la jambe levée est à la hauteur du genou de celle qui pose. Le mouvement outré de l'un de ces membres & l'inaction de l'autre, font une discordance entre eux par comparaison avec l'action du train de derrière. Ne voyez-vous pas que, par ce moyen, le cheval va au grand pas des jambes de derrière, & que, de celles de devant il ne fait que piaffer ? Ne voyez-vous pas aussi que Pierre de Cortone, & tant d'autres, y ont regardé trop légèrement ? Comment n'a-t-on pas vu ces deux actions aussi impossibles à faire ensemble d'un cheval, qu'à tout autre quadrupède *vivant* ? Voilà au moins ce qu'il auroit

» fallu appercevoir avant que de dire à ce cheval : *Avance donc ? ne fais-tu pas que tu es vivant ?* (mot qu'on attribue à Pierre de Cortone.) Je le défie d'avancer, puisque l'usage qu'il fait de ses jambes de devant contrarie & arrête ce que font celles de derrière. »

La partie la plus essentielle des observations de M. Falconet est celle où il donne le parallèle des proportions du cheval de Marc-Aurèle avec celles du beau naturel, parce que cette comparaison peut devenir fort utile aux artistes qui veulent étudier les chevaux. Ils doivent trouver avec plaisir les proportions d'un beau cheval prises par un artiste qui en a lui-même exécuté un fort beau.

» La tête du cheval de Marc-Aurèle, dit M. Falconet, a deux pieds onze pouces : je l'ai divisée en quatre parties. J'ai fait la même division sur la tête d'un beau cheval naturel, & j'ai pris ainsi les principales mesures & du beau naturel & du cheval antique; je n'en garantis pas la justesse à deux ou trois minutes près. Si l'on croit que, n'ayant pas vu le bronze, il ne m'a pas été possible d'en savoir les proportions, je prie ceux qui seront à portée de s'en assurer, de vouloir bien vérifier celles-ci, & de me rectifier où j'aurais commis de fortes erreurs.

Le cheval de Marc-Aurèle. Le beau naturel.

» Largeur du cou à la hauteur du menton, 4 parties.....	2 parties 5 minutes.
» Grosseur du cou vers la ganache, 2 parties 1 minute.....	1 partie 3 minutes.
» Largeur des épaules 4 parties 2 minutes...	2 parties 9 minutes.
» De la naissance des reins à celle du fourreau, 5 parties.....	3 parties 5 minutes.
» Du milieu des reins au milieu du ventre, 5 parties.....	4 parties.
» D'un côté du ventre à l'autre, 5 parties 8 minutes.....	4 parties.
» Depuis le poitrail jusqu'aux fesses, 12 parties 6 minutes.....	10 parties.
» Le bras levé, depuis la pointe du coude jusqu'au devant du genou, 4 parties 4 minutes...	3 parties 6 minutes.
» La jambe du même bras, depuis le dessous du genou jusqu'à la pointe du sabot, 4 par-	

*Le cheval de Marc-Aurèle.**Le beau naturel.*

» ties 2 minutes.....	3 parties.
» Largeur des hanches,	
» 5 parties.....	3 parties 5 minutes.
» Largeur extérieure du	
» milieu des cuisses, 5	
» parties 5 minutes....	3 parties 5 minutes.
» Depuis le dessous du	
» poitrail jusqu'au som-	
» met de la tête, 9 par-	
» ties 2 minutes.....	7 parties 6 minutes.
» Depuis le grasset (la	
» rotule) de la cuisse qui	
» recule, jusqu'au coude	
» de la jambe de devant	
» qui lève, 7 parties 8	
» minutes.....	5 parties 5 ou 6 minutes dans la même position.

» La cuisse droite, qui est fort allongée hors du corps, doit être aplatie sur le côté dans cette position. Celle du cheval antique est très-gonflée; elle l'est même beaucoup plus que la gauche, qui est entièrement rentrée sous le ventre & ployée.

» Les pointes des jarrets sont écartées l'une de l'autre d'environ deux parties dans le cheval antique. Un cheval naturel qui va le pas les a serrées, & tout au plus à trois ou 4 pouces de distance.

» Ce cheval a six sabots de distance entre le pied gauche de derrière qui porte sur la pince, & le pied de la jambe du même côté qui porte entièrement. Cette jambe n'a que quatre degrés d'inclinaison; elle devroit faire au moins avec la perpendiculaire un angle de quinze degrés: mais quand elle le feroit, les pieds de ces deux jambes seroient encore beaucoup trop éloignés, parce que le corps du cheval est trop long d'environ une demi-tête.

» Les pieds de derrière ont du milieu de l'un au milieu de l'autre quatre parties six minutes, ce qui suppose l'animal estropié ou ses os brisés, sans quoi il ne peut faire un tel écartement de côté. Ceux de devant, s'ils étoient tous deux posés, auroient trois parties; un cheval naturel n'a qu'environ un sabot de distance entre les deux.

» La jambe de devant qui pose, vue de face, est perpendiculaire; elle devroit rentrer par le bas au moins de six degrés.

» La proportion de ce cheval est fort extraordinaire: la longueur de son corps est de neuf pieds. Je remets cette mesure sur l'échelle d'un cheval naturel de cinq pieds, & je trouve que depuis le dessous du poitrail jusqu'au sommet de la tête, il est plus court de six

» pouces que le beau naturel: ces six pouces en font neuf à dix dans le bronze. Ainsi le corps est trop long de neuf à dix pouces, ou le cou est trop court de cette même mesure.

» Nous allens voir, par le témoignage imprimé de M. Saly, que le cheval de Marc-Aurèle est loin d'être un beau cheval. Cet artiste distingué n'est plus; mais il nous a laissé, outre ses ouvrages, deux brochures qui sont ensemble 99 pages. Il les a faites pour rendre raison de la statue de Frédéric V, érigée à Copenhague; comme il a eu principalement pour objet dans ces deux écrits son propre ouvrage & le beau naturel, je dois regarder comme une règle de l'art les principes sur lesquels il a travaillé.

» Regardez, dit-il, un cheval en dessous, vous verrez son encolure étroite & affilée en comparaison des ganaches. Cela est vrai.

» Regardez le cheval de Marc-Aurèle en dessous, vous verrez son encolure plus large de quatre pouces & demi que les ganaches.

» Il n'y a que dans le cas de l'arrêt, ou dans celui où un cheval a le défaut de battre à la main & de donner des coups de tête, que son cou & sa tête se portent en arrière, & que le genou levé se trouve plus avant; mais ce sont des accidens momentanés ou des défauts dans les chevaux qu'il faut bien se garder d'imiter dans un monument de la nature de celui dont il est question. Cela est vrai.

» Le cheval de Marc-Aurèle, qui a la tête & le cou excessivement en arrière, n'est point dans le cas de l'arrêt; il a donc le défaut de battre à la main & de donner des coups de tête. Son genou levé se trouve de beaucoup plus avant que sa tête; ainsi M. Saly juge qu'à cet égard encore ce cheval a des défauts qu'on doit bien se garder d'imiter dans un monument de cette nature.

» La jambe tendue de derrière fait, par sa tension, entrer dans la partie charnue du grasset l'os de la rotule à laquelle la peau est adhérente, & produit un creux au lieu de la saillie que forme cet os lorsque la jambe est ployée. Cela peut être vrai.

» La jambe tendue de derrière l'est plus au cheval de Marc-Aurèle qu'elle ne l'est à celui de Frédéric V. Cependant toute la partie du grasset, loin d'être rentrée, est beaucoup plus en saillie qu'à aucune autre statue de cheval que l'on connoisse. Ainsi, selon M. Saly, l'artiste auteur de ce cheval ne connoissoit ni la vérité des mouvemens ni l'ostéologie du cheval.

» Lorsqu'un cheval lève une jambe de derrière, cette jambe, à l'endroit du jarret, se rapproche de l'autre, sans que le pied forte

» de la trace de celui de devant. Ce rappro-
 » chement est si fort, que la partie de devant
 » dudit jarret se trouve presque à l'à plomb du
 » milieu du corps de l'animal. Cela est vrai.

» Lorsque le jarret levé du cheval que nous
 » examinons se rapproche de l'autre, il en est
 » écarté d'environ un pied & demi, d'où l'on
 » voit qu'il s'en faut que le pied de cette même
 » jambe de derrière soit sur la trace de celui
 » de devant.

» *Quelque relevé & précipité que soit le pas*
 » *d'un cheval, il s'en faut toujours de beau-*
 » *coup que le bras soit placé horizontalement.*
 » Cela est vrai.

» Le bras de la jambe levée du cheval de
 » Marc - Aurèle est placé pour le moins hori-
 » zontalement. Ce bras ainsi relevé excède
 » donc de beaucoup le mouvement naturel,
 » & c'est donc un grand défaut.

» M. Saly fournit encore beaucoup d'autres
 » objets de comparaison qui sont tous au dé-
 » savantage du cheval antique. Je m'en tiens
 » à ce qu'on vient de voir, & qui me paroît
 » suffisant pour démontrer combien ce cheval
 » est loin de mériter l'admiration des connois-
 » seurs.

» Si, comme la plupart de nos artistes le
 » savent & en conviennent, le cheval de Marc-
 » Aurèle est du même genre que ceux de Saint-
 » Marc & ceux de Monte-Cavallo, il est mé-
 » diocre : aucun vrai connoisseur, excepté les
 » propriétaires, n'a jamais mis au rang des beaux
 » ouvrages de sculpture ces derniers chevaux.

» Si, comme on en convient encore, le
 » cheval de Marc-Aurèle a un trop gros ventre,
 » une trop grosse encolure, &c. il est donc
 » mal ensemble & d'une mauvaise proportion.
 » Cependant, afin de pouvoir juger si la dis-
 » position de ce ventre est un défaut tolérable,
 » donnons-en la forme & la mesure à-peu-près.

» On a vu que, dans un cheval bien pro-
 » portionné, l'extrémité inférieure du ventre,
 » mesure prise du dessus des reins, revient à
 » la longueur de la tête; que dans celui du
 » capitole, cette mesure prise au même endroit
 » porte environ un pied de plus que la tête,
 » qui a deux pieds dix pouces de long; ce
 » qui présente ce gros & large ventre sur une
 » ligne très-courbe, & surbaissée de trois pou-
 » ces au moins dans son milieu de la ligne
 » horizontale, tandis que dans un cheval na-
 » turel d'environ six pieds de long, & qui n'a
 » pas un ventre de vache, cette ligne, dont
 » la courbure est imperceptible, vient en s'in-
 » clinant de cinq à six pouces depuis les parties
 » naturelles jusqu'au dessous du poitrail; in-
 » clinaison qui devoit produire au moins huit
 » pouces dans celui-ci, ce qui lui sauveroit une
 » énorme défautosité. Cette défautosité peut
 » aussi provenir en partie de la mesure des

» jambes, qui me paroissent, en mesurant le
 » beau naturel, avoir quelques disproportions
 » relatives entre-elles.

» Je fais au reste que le compas seroit un juge
 » des plus récusables dans un ouvrage qui se-
 » roit d'ailleurs sublime : le Gladiateur, l'A-
 » pollon, & tel autre chef-d'œuvre en seroient
 » indignés; mais ici nous devons l'admettre.
 » Ainsi, en joignant ces défauts à beaucoup
 » d'autres qui ne sont ni compensés ni effacés
 » par d'assez grandes beautés dans cet ouvrage,
 » il résulte assurément que ceux qui l'ont re-
 » gardé comme un chef-d'œuvre ne l'ont pas
 » connu, ou ne connoissoient pas un beau che-
 » val, ou avoient sur les yeux le voile de la
 » prévention. S'ils eussent été plus éclairés ou
 » moins prévenus, ils n'auroient pas glissé sur
 » tant de défauts, joints à la disproportion ex-
 » traordinaire de ce ventre.

» Faut-il avoir de grandes connoissances pour
 » n'être pas un peu choqué de l'étude fautive
 » de la croupe & de celle des cuisses du cheval
 » de Marc-Aurèle? Je veux que l'ensemble
 » général de cette croupe ne soit pas d'une
 » bien mauvaise forme; les détails & la froi-
 » deur des cuisses (je les ai sous les yeux)
 » sont trop éloignés du naturel pour qu'on puisse
 » s'empêcher de sourire un peu quand on entend
 » appeler cela un chef-d'œuvre.

» J'ai une copie généralement exacte & bien
 » mesurée de la statue de Marc-Aurèle. Comme
 » ce n'est pas des finesses de détail qui souvent
 » distinguent un original qu'il est ici question,
 » mais de l'ensemble, des formes & du mou-
 » vement, je crois qu'avec les parties originales
 » qui sont sous mes yeux, & que je compare
 » à ce petit modèle, je connois le cheval an-
 » tique autant que peuvent le connoître ceux
 » qui le voient au capitole. Enfin cette copie
 » achève de m'apprendre que le cavalier, du-
 » quel on parle peu, est beau pour un ouvrage
 » fait dans un temps où la sculpture ne pro-
 » duisoit plus ni des Laocoons, ni des Gladia-
 » teurs, & que le cheval qui occupe davan-
 » tage tous ceux qui en raisonnent, est bien
 » inférieur au cavalier.

» Quelques personnes disent que l'excessive
 » largeur du ventre de ce cheval provient d'un
 » accident, & que son dos ayant fléchi, les
 » flancs plièrent & s'élargirent. On ne fait pas
 » attention que ce dos est aujourd'hui dans la
 » forme & à la place qu'il a été fondu, & que
 » si le marteau l'eût remis où il est, il n'auroit
 » pu y venir sans que les flancs ne reprissent
 » aussi la leur. Quels que soient le mélange &
 » la qualité du métal de cette statue, le bronze
 » auroit cassé par l'accident que l'on suppose,
 » ou par la prétendue restauration dont on parle,
 » comme s'il s'agissoit d'une figure de plomb.
 » Mais n'eût-il pas cassé, un cylindre de bronze

» n'est point une vessie dont la membrane s'é-
 » tende au gré du souffleur. Enfin c'est dans
 » l'état présent où est ce cheval, & non dans
 » celui où l'on suppose qu'il a été, qu'on le
 » juge, que tant de gens crient au chef-d'œuvre,
 » & que tant d'autres répètent les cris sans
 » savoir pourquoi. »

Quoique le dictionnaire des arts ne soit pas destiné à la description des ouvrages de l'art, on croit pouvoir se permettre ici quelques lignes sur la statue équestre érigée à l'empereur Pierre le Grand à Pétersbourg, parce qu'on en a beaucoup parlé dans toute l'Europe, & souvent avec trop peu de connoissance, & parce qu'elle se distingue par deux particularités; celle de sa composition & celle de sa base.

On fait que toutes les statues équestres sont posées sur un socle qui forme un quarré long : le cheval paroît marcher au pas sur ce socle.

Mais M. Falconet, auteur du monument de Pétersbourg, avoit à représenter un héros qui passe pour le créateur de la Russie : on croit communément que sa vaste domination n'étoit peuplée que d'espèces d'animaux sauvages dont il a su faire des hommes. Le sculpteur-poète, car les arts sont une poésie, a saisi cette idée favorable à son art, quoiqu'historiquement elle ne soit pas d'une exacte vérité; il a su donner à son ouvrage une vie, un mouvement qui manque en général aux monumens de ce genre, en indiquant au spectateur, par un symbole ingénieux, les obstacles que le Prince avoit à surmonter. Il l'a représenté gravissant à cheval une roche escarpée. Ainsi la composition est allégorique, & par une heureuse conception, c'est le héros lui-même qui est le symbole de l'allégorie.

Pierre le Grand avoit eu lui-même une idée à-peu-près semblable; il s'étoit fait graver sur un cachet sous la figure d'un sculpteur qui forme la Russie dans un roc encore brut. La pensée de l'artiste est plus noble que celle de l'empereur; mais d'ailleurs elle offre le même sens.

M. Falconet a saisi pour l'instant de sa composition celui où le cavalier, arrivé au sommet du roc, arrête son cheval qui en est à son dernier pas & qui exprime d'une manière sensible ce moment d'immobilité par lequel le galop se termine nécessairement. La tête du héros, ceinte d'une couronne de laurier, est fière & imposante, sa main protectrice semble s'étendre sur son empire; son air, son maintien, sont majestueux, mais n'ont rien de terrible : sous la dignité d'un maître, on reconnoît un père. Son vêtement, simple & pittoresque, a l'avantage de ressembler en même temps à celui qu'avoient adopté les anciens statuaires de la Grèce & de Rome, & de rappeler celui des Russes. Un manteau doublé de pelletterie détruit artificiellement ce que cet habit pourroit avoir de trop

simple. Le cheval est plein de feu, & semble le souffler par les narines; il réunit à la beauté des formes & à la finesse l'apparence de toute la vigueur qui étoit nécessaire à l'action qu'il vient de terminer. Il foule dans sa course le serpent de l'envie.

On a écrit loin de Pétersbourg que le rocher qui sert de base à ce monument est hérissé de pointes qui doivent empêcher de voir plusieurs parties de la statue; que le cheval a devant lui une montagne & un serpent à la queue. Ces erreurs bizarres de quelques écrivains n'ont sans doute trompé personne.

La tête du héros est l'ouvrage de Mademoiselle Collor, élève & ensuite bru de M. Falconet. Il lui confia cette importante partie du monument dont il étoit chargé, parce que, par une rare modestie, après avoir fait lui-même un portrait qui avoit répondu à sa réputation, celui du savant Camille Falconet, il crut cependant que son élève lui étoit supérieure en ce genre. L'histoire des arts ne nous avoit conservé jusqu'à-là que le nom d'une femme qui eût pratiqué la sculpture; elle se nommoit Properzia Rossi, elle étoit de Bologne, & florissoit dans le seizième siècle. Persécutée & calomniée par un artiste jaloux nommé Amico, elle abandonna son talent & mourut de douleur.

M. Falconet croyoit d'abord que son rocher seroit construit de pierres de rapport, & il avoit déjà fait les modèles de toutes les coupes : mais on lui proposa un rocher véritable de granit, & il n'hésita pas à préférer cette base qui seroit plus durable. Il fallut transporter cette masse énorme dans un espace d'une lieue & demie par terre & de trois lieues & demie par eau. On sait que les anciens ont fait des efforts encore plus étonnans; mais ils n'avoient pas encore eu d'imitateurs entre les modernes. Ceux qui voudront connoître les moyens mécaniques qui furent employés pour remuer & transporter cette masse, peuvent consulter le livre intitulé : *Monument élevé à la gloire de Pierre le Grand, ou Relation des travaux qui ont été employés pour transporter à Pétersbourg un rocher de trois millions destiné à servir de base à la statue équestre de cet Empereur, par le Comte Marin Caraburi de Céphalonie*. Grand in-fol., Paris, Nyon, 1777.

Quand ce rocher fut trouvé, il pesoit environ cinq millions. L'artiste en fit retrancher deux sur la place, ainsi le bloc pesoit encore trois millions pendant le transport. Sa dimension étoit de 37 pieds de longueur sur 21 de largeur, & 22 de hauteur. M. Falconet lui a laissé sa largeur vers la base, mais en la réduisant jusqu'au haut par un talus qui conduisit l'œil au plan sur lequel pose le cheval : ce plan n'a qu'environ huit pieds de largeur. Comme il falloit que le cheval gravit une pente accessible, les trente-sept pieds de longueur du roc ne

suffisoient pas ; on ajouta un morceau d'environ treize pieds, pour rendre le rocher semblable au modèle qui avoit à-peu-près cinquante pieds de longueur. (*Article de M. LÉVESQUE.*)

ÉQUILIBRE. *Omne corpus, nisi centrum sese undique continens librenturque ad centrum, collabatur ruatque necesse est.* Voilà un passage qui me paroît définir le terme dont il s'agit ici, & j'espère qu'une explication un peu détaillée de ce texte, & un précis de ce que Léonard de Vinci dit sur cette partie dans son traité de la peinture, suffiront pour en donner une idée claire. Pomponius Gauric qui a composé en latin un traité de la sculpture, est l'auteur de la définition que j'ai citée, elle se trouve au Chap. VI, intitulé : *De statuarum statu, molu & otio*. Toute espèce de corps, dit-il, dont les extrémités ne sont pas contenues de toutes parts & balancées sur leur centre, doit nécessairement tomber & se précipiter.

La chaîne qui unit les connoissances humaines, joint ici la physique à la peinture, en sorte que le physicien qui examine la cause du mouvement des corps, & le peintre qui veut en représenter les justes effets, peuvent, pour quelques momens au moins, suivre la même route & , pour ainsi dire, voyager ensemble. On doit même remarquer que ces points de réunion des sciences, des arts & des connoissances de l'esprit, se montrent plus fréquens, lorsque ces mêmes connoissances tendent à une plus grande perfection. Cependant on pourroit observer (comme une espèce de contradiction à ce principe) que souvent la théorie perfectionnée a plutôt suivi que précédé les âges les plus brillans des beaux-arts, & qu'au moins elle n'a pas toujours produit les fruits qu'on sembleroit devoir en espérer ; mais il s'agit dans cet article d'expliquer le plus précisément qu'il est possible ce que l'on entend par *équilibre* dans l'art de peinture.

Le mot *équilibre* s'entend principalement des figures qui par elles-mêmes ont du mouvement, tels que les hommes & les animaux.

Mais on se sert aussi de cette expression pour la composition d'un tableau, & je vais commencer par développer ce dernier sens. Dufresnoy, dans son poëme immortel de *Arte Graphica*, recommande cette partie, & voici comment il s'exprime :

*Seu multis constabit opus, paucis re figuris,
Altera pars tabula vaeo ne frigida campo
Aut deserta fiet, dum pluribus altera formis
Fervida mole sua supremam exurgit ad oram.
Sed tibi sic positus respondeat utraque rebus,
Ut si aliquid sursum se parte attollit in unâ,
Sic aliquid parte ex aliâ consurgat & ambas
Æquiparet, geminas cumulando æqualiter oras.*

« Soit que vous employiez beaucoup de figures, ou que vous vous réduisiez à un petit nombre, qu'une partie du tableau ne paroisse point vuide, dépeuplée & froide, tandis que l'autre, enrichie d'une infinité d'objets, offre un champ trop rempli ; mais faites que toute votre ordonnance convienne tellement que si quelque corps s'élève dans un endroit, quelqu'autre la balance, en sorte que votre composition présente un juste *équilibre* dans ses différentes parties ».

Cette traduction, qui peut paroître moins conforme à la lettre qu'elle ne l'est au sens, donne une idée de cet *équilibre de composition* dont Dufresnoy a voulu parler, & j'ai hasardé avec d'autant plus de plaisir d'expliquer sa pensée dans ce passage que la traduction qu'en donne de Piles présente des préceptes qui, loin d'être avoués par les artistes, sont absolument contraires aux principes de l'art, & aux effets de la nature. Je vais rapporter les termes dont se sert M. de Piles : « Que l'un des côtés du tableau ne demeure pas vuide, pendant que l'autre est rempli jusqu'au haut ; mais que l'on dispose si bien les choses, que si d'un côté le tableau est rempli, l'on prenne occasion de remplir l'autre, en sorte qu'ils paroissent en quelque façon égaux, soit qu'il y ait beaucoup de figures, ou qu'elles y soient en petit nombre ».

On apperçoit assez dans ces mots, en quelque façon, qui ne sont point dans le texte, que M. de Piles lui-même a senti qu'il falloit adoucir ce qu'il venoit d'annoncer : mais cet adoucissement ne suffit pas. Il n'est point du tout nécessaire de remplir un côté du tableau, parce qu'on a rempli l'autre, ni de faire en sorte qu'ils paroissent, en quelque façon même, égaux. Les loix de la composition sont fondées sur celles de la nature, & la nature, moins concertée, ne prend point pour nous plaire les soins qu'on prescrit ici à l'artiste. Sur quoi donc sera fondé le précepte de Dufresnoy ? Que deviendra ce balancement de composition à l'aide duquel j'ai rendu son idée ? il naîtra naturellement d'un heureux choix des effets de la nature, qui non-seulement est permis aux peintres, mais qu'il faut même leur recommander ; il naîtra du rapprochement de certains objets que la nature ne présente pas assez éloignés les uns des autres, pour qu'on ne soit pas autorisé à les rassembler & à les disposer à son avantage.

En effet il est assez rare que, dans un endroit enrichi, soit par les productions naturelles, soit par les beautés de l'art, soit par un concours d'êtres vivans, il se trouve dans l'espace que l'on peut choisir pour sujet d'un tableau (c'est-à-dire dans celui que l'œil peut embrasser) un côté absolument dénué de toute espèce de richesses, tandis que l'autre en sera comblé. La

nature est moins avare, & quoiqu'elle ne concerte pas la dispensation qu'elle fait de ses trésors, elle n'offre point brusquement le contraste de l'abondance & de l'extrême aridité. Les lieux escarpés se joignent imperceptiblement à ceux qui sont unis; les contraires s'enchaînent par des milieux, d'où résulte cette harmonie générale qui plaît à nos regards. Mais le balancement dont il s'agit ne consiste pas seulement dans la grandeur, le nombre des objets, & la place qu'ils occupent; il a des ressources dans la disposition & l'enchaînement des masses que forment la lumière & l'ombre. C'est sur-tout cet ordre ingénieux, ce chemin qu'on fait faire à la lumière dans la composition d'un tableau, qui contribuent à son balancement & à son *équilibre*, qui contentent la vue & qui sont causés que ce sens étant satisfait, l'esprit & l'ame peuvent prendre leur part du plaisir que leur offre l'illusion de la peinture.

J'insiste d'autant plus sur ce principe d'*équilibre* de la composition, qu'il y a un danger infini pour les artistes dans l'affectation d'une disposition d'objets trop recherchée, & que c'est par cette route que se sont introduits ces principes de contraste & de disposition pyramidale qu'on a poussés trop loin.

Les beautés de la nature ont un caractère de simplicité qui s'étend sur les tableaux les plus composés & qui plaît dans ceux qu'on pourroit accuser de monotonie. Plusieurs figures dans la même attitude, sur le même plan, sans contraste, sans opposition, bien loin d'être monotones dans la nature, nous y présentent des variétés fines, des nuances délicates, & une union d'action qui enchantent. Il faut, pour imiter ces beautés, une extrême justesse; & quelquefois, il est vrai, la naïveté est voisine de la sécheresse & d'un goût *pauvre* qu'il faut éviter avec autant de soin que ce qui est outré.

Mengs semble avoir tout dit sur l'*équilibre* de la composition; c'est au goût, au génie, à l'observation de la nature, de développer le peu de mots dans lesquels il a renfermé son précepte.

» On entend, dit-il, par *équilibre* ou pondération, l'art de distribuer les objets avec discernement, de manière qu'une partie du tableau ne reste pas libre tandis que l'autre est trop chargée: mais il faut que cette distribution paroisse naturelle & ne soit jamais affectée.

C'en est assez pour la signification de ces mots, *équilibre de composition*. Consultons Léonard de Vinci sur l'*équilibre des corps* en particulier.

» La pondération, dit-il chap. CCLX, ou l'*équilibre* des hommes, se divise en deux parties: elle est simple ou composée. L'*équilibre* simple est celui qui se remarque dans un homme qui est debout sur ses pieds sans se mouvoir. Dans cette position, si cet homme

» étend les bras en les éloignant diversement de leur milieu, ou s'il se baïsse en se tenant sur un de ses pieds, le centre de gravité tombe par une ligne perpendiculaire sur le milieu du pied qui pose à terre, & s'il est appuyé également sur ses deux pieds, son estomac aura son centre de gravité sur une ligne qui tombe au point milieu de l'espace qui se trouve entre les deux pieds.

» L'*équilibre composé* est celui qu'on voit dans un homme qui soutient dans diverses attitudes un poids étranger; dans Hercule, par exemple, étouffant Antée qu'il suspend en l'air & qu'il presse contre son estomac. Il faut, dans cet exemple, que la figure d'Hercule ait autant de son poids au-delà de la ligne centrale de ses pieds, qu'il y a du poids d'Antée en deçà de cette même ligne.

On voit, par ces définitions de Léonard de Vinci, que l'*équilibre* d'une figure est le résultat des moyens qu'elle emploie pour se soutenir, soit dans une action de mouvement, soit dans une attitude de repos.

Je vais tâcher d'exposer les principes de cet auteur dans un ordre qui en rende l'intelligence plus facile pour ceux même qui ne pratiquent pas l'art de peinture.

Quoique le peintre de figure ne puisse produire qu'une représentation immobile de l'homme qu'il imite, l'illusion de son art lui permet de faire un choix dans les actions les plus animées, comme dans les attitudes du plus parfait repos. Il ne peut représenter dans les unes & dans les autres qu'un seul instant; mais une action, quelque vive, quelque rapide qu'elle soit, est composée d'une suite infinie de moments, & chacun d'eux doit être supposé avoir quelque durée. Ils sont donc tous susceptibles de l'imitation que le peintre en peut faire.

Dans cette succession de moments dont est composée une action, la figure doit (par une loi que la nature impose aux corps qui se meuvent d'eux-mêmes) passer alternativement de l'*équilibre*, qui consiste dans l'égalité du poids de ses parties balancées & reposées sur un centre, à la cessation de cette égalité. Le mouvement naît de la rupture du parfait *équilibre*, & le repos provient du rétablissement de ce même *équilibre*.

Ce mouvement sera d'autant plus fort, plus prompt & plus violent, que la figure dont le poids est partagé également de chaque côté de la ligne qui la soutient en ôtera plus d'un de ces côtés pour le rejeter de l'autre, & cela avec violence & précipitation.

Par une suite de ce principe, un homme ne pourra remuer ou enlever un fardeau qu'il ne tire de soi-même un poids plus qu'égal à celui qu'il veut mouvoir, & qu'il ne le porte du côté opposé à celui où est le fardeau qu'il veut lever.

lever. C'est de-là qu'on doit inférer que, pour parvenir à cette juste expression des actions, il faut que le peintre fasse en sorte que ses figures démontrent, par leur attitude, la quantité de poids ou de force qu'elles empruntent pour l'action qu'elles sont près d'exécuter. J'ai dit la *quantité de force*, parce que la figure qui supporte un fardeau rejette d'un côté de la ligne qui partage le poids de son corps, ce qu'il faut de plus de ce poids pour balancer le fardeau dont elle est chargée; la figure qui veut lancer une pierre ou un dard, emprunte la force dont elle a besoin, par une contorsion d'autant plus violente, qu'elle veut porter son coup plus loin: encore est-il nécessaire, pour porter son coup, qu'elle se prépare par une position anticipée à revenir aisément de cette contorsion à la position où elle étoit avant que de se gêner; ce qui fait qu'un homme qui tourne d'avance la pointe de ses pieds vers le but où il veut frapper, & qui ensuite recule son corps ou le contourne, pour acquérir la force dont il a besoin, en acquerra plus que celui qui se poseroit différemment, parce que la position de ses pieds facilitant le recour de son corps vers l'endroit qu'il veut frapper, il y revient avec vitesse, & s'y retrouve enfin placé commodément.

Cette succession d'égalité & d'inégalité de poids dans des combinaisons innombrables que notre instinct, sans notre participation & à notre insçu, fait servir à exécuter nos volontés avec une précision géométrique, se remarque lorsqu'on y fait attention; mais elle est plus sensible, lorsqu'on examine les danseurs & les fauteurs, dont l'art consiste à en faire un usage plus raisonné & plus approfondi. Les faiseurs d'*équilibre*, les *funambules* ou *danseurs de corde* en offrent sur-tout des démonstrations frappantes, parce que dans les mouvemens qu'ils se donnent sur des appuis moins solides, & sur des points de surface plus restreints, l'effet des poids est plus remarquable & plus subit, sur-tout lorsqu'ils exécutent leurs exercices sans appui, & qu'ils marchent ou sautent sur la corde sans contrepoids. C'est alors que vous voyez l'emprunt qu'ils font à chaque instant d'une partie du poids de leur corps pour soutenir l'autre, & pour mettre alternativement leur poids total dans un juste balancement; c'est alors qu'on voit dans la position de leurs bras l'origine de ces contrastes de membres qui nous plaisent, & qui sont fondés sur la nécessité. Plus ces contrastes sont justes & conformes à la pondération nécessaire des corps, plus ils satisfont le spectateur, sans qu'il cherche à se rendre compte de cette satisfaction qu'il ressent; plus ils s'éloignent de la nécessité, moins ils produisent d'agrément, ou même plus ils blessent, sans qu'on puisse bien clairement se rendre raison de cette impression.

Beaux-Arts. Tome I.

Ce sont ces observations qui doivent engager les artistes à imiter Léonard de Vinci, & à employer leurs momens de loisir à des réflexions approfondies. Ils se formeront par-là des principes certains, & ces principes produiront dans leurs ouvrages ces beautés vraies & ces graces naturelles, qu'on regarde bien mal-à-propos comme des qualités arbitraires, & pour la définition desquelles on employe si souvent ce terme de *je ne sais quoi*, expression obscure, & trop peu philosophique pour qu'il soit permis de l'admettre dans des raisonnemens sérieux.

En invitant les Artistes à s'occuper sérieusement de l'*équilibre* & de la pondération des corps, comme je les ai exhortés à faire des études profondes de l'anatomie, je crois les rappeler à deux points fondamentaux de leur art. Je ne répéterai pas ce que j'ai dit de l'anatomie; mais j'ose leur avancer que la variété, les graces, la force de l'expression ont leurs sources véritables dans les loix de l'*équilibre* & de la pondération, & sans entrer dans des détails qui demanderoient un ouvrage entier, je me contenterai de mettre sur la voye ceux qui voudront réfléchir sur ce sujet. Pour commencer par la variété, quelles ressources n'a-t-elle pas dans cette nécessité de dispositions différentes, relatives à l'*équilibre*, que la nature exige au moindre changement d'attitude! Le peu d'attention sur les détails de cette partie, peut laisser croire à un artiste superficiel, qu'il n'y a qu'un certain nombre de positions qui soient favorables à son talent; dès que son sujet le rapprochera tant soit peu d'une de ces figures favorites, il se sentira entraîné à s'y fixer par l'habitude ou par la paresse, & si l'on veut décomposer tous ses ouvrages, quelques attitudes, quelques groupés & quelques caractères de têtes éternellement répétés offriront le fond médiocre de son talent.

Ce n'est point ainsi qu'ont exercé & qu'exercent encore cet art véritablement profond les artistes qui aspirent à une réputation solidement établie. Ils cherchent continuellement dans la nature les effets, & dans le raisonnement les causes & la liaison de ces effets. Ils remarquent, comme je viens de le dire, que le moindre changement dans la situation d'un membre, en exige dans la disposition des autres & que ce n'est point au hasard que se fait cette disposition; qu'elle est déterminée, non-seulement par le poids des parties du corps, mais par l'union qu'elles ont entr'elles par leur nature, c'est-à-dire, par leur plus ou moins de solidité, & c'est alors que les lumières de l'anatomie du corps doivent guider les réflexions que l'on fait sur son *équilibre*. Ils sentiront que cette disposition différente qu'exige le moindre mouvement dans les membres, est dirigée à l'avantage de l'homme par un instinct.

secret, c'est-à-dire, que la nature le porte à se disposer toujours de la façon la plus commode & la plus favorable à son dessein. La juste proportion des parties, & l'habitude des mouvemens y concourent : delà naît dans ceux qui voyent agir naturellement une figure bien conformée, l'idée de la facilité, de l'aisance ; ces idées plaisent ; delà naît celle de la grace dans les actions. Pour l'expression, comme elle résulte du mouvement que l'âme exige du corps, & que ce dernier exécute, on sent qu'elle est également subordonnée aux principes physiques ; on sent que le corps est obligé de s'y soumettre, pour obéir à l'âme jusques dans ses volontés les plus rapides & les plus spontanées. (*Article de M. WATELET*).

ÉQUIVOQUE (subst. fém.) On peut observer, en passant que, du tems de Boileau, le genre de ce mot étoit encore douteux :

Du langage françois bizarre hermaphrodite,
De quel genre te faire, *équivoque* maudite,
Ou maudit ; car sans peine aux rimcurs hasardeux,
L'usage encor, je crois, laisse le choix des deux.

L'usage a décidé pour le genre féminin. On dit à présent une *maudite équivoque*, & l'on ne diroit plus un *équivoque maudit*.

Il y a plusieurs sortes d'*équivoques* en peinture. *Équivoque* sur l'action de la figure. Marchet-elle ou est-elle en repos ? Est-ce une figure qui tire ou qui pousse, qui pose ou qui enlève ?

Équivoque sur le ton de la couleur, lorsque le ton d'un objet perce avec le ton du fond ou avec celui d'un autre objet.

Équivoque sur les formes, lorsqu'un membre étant couvert en partie, la portion qui paroît peut ressembler à celle d'un autre membre, ou lorsqu'une portion de draperie peut ressembler à quelque autre chose.

Équivoque sur l'expression, lorsque les traits ou l'action d'une figure peuvent convenir à une autre passion que celle dont cette figure doit être affectée.

Équivoque sur le plan, lorsque le spectateur ne peut juger du plan qu'occupe un objet.

Il s'agit moins ici de faire une énumération complète de toutes les sortes d'*équivoques*, que d'avertir qu'il n'en est aucune qui ne doive être soigneusement évitée. (*Article de M. LEVESQUE*.)

E S

ESPRIT (subst. masc.). *L'esprit* en peinture me paroît être, comme le *bel-esprit* en littérature, une qualité inférieure à ce qui est grand. Je croi même que cette expression étoit in-

connue aux anciens artistes. On ne trouve dans Plin, lorsqu'il parle des peintres & des statuaires de la Grèce, aucune expression qui puisse se traduire par le mot *esprit*. On ne diroit pas de Raphaël qu'il desinoit avec *esprit* ; Michel-Ange n'a jamais songé à relever ses ouvrages par des touches *spirituelles*. On a dit long-temps après en parlant du Poussin, qu'il étoit le peintre des gens d'*esprit* ; mais on n'a pas dit qu'il peignoit avec *esprit*.

Ce qui est assez particulier, c'est qu'en peinture ce qu'on appelle *esprit*, est une qualité de la main plutôt que de la pensée. Un peintre a de l'*esprit* dans sa touche, un dessinateur dans son crayon, & un graveur dans sa pointe.

On loue un peintre en grand en disant qu'il a une touche mâle, ferme, juste ; on loue un peintre en petit, en disant qu'il a une touche *spirituelle*.

On trouve de l'*esprit* dans la manière d'exprimer, sans le rendre, le feuillu des arbres, de faire sentir des formes qu'on se contente d'indiquer. Des coups de pinceau, de crayon, de pointe, donnés quelquefois presque au hasard, mais qui montrent de l'adresse & qui ont quelque chose de piquant, sont qualifiés du nom d'*esprit*. Un trait quelquefois abandonné, quelquefois très-subtil sur les parties saillantes & éclairées, plus fortement senti sur les parties rentrantes, encore plus prononcé pour les parties ombrées, se nomme un trait *spirituel*. Ce sont des moyens qu'emploie le savant artiste pour exprimer en peu de traits ce qu'il fait, & qu'emploie l'artiste qui n'a que de l'adresse par une sorte de charlatanerie. Le premier satisfait les connoisseurs, parce qu'avec peu de chose, il leur indique ce qu'ils savent : le second charme le vulgaire des amateurs, qui se pique d'entendre ce qui souvent ne dit rien, ou ce qui du moins ne dit rien de juste ni de vrai.

Je n'oserois pas dire qu'il y a de l'*esprit* dans les paysages du Tirien, du Poussin : mais c'est le plus grand éloge qu'on puisse accorder à un grand nombre de paysagistes qui accusent d'une manière assez adroite & assez agréable ce qu'ils seroient incapables de rendre savamment.

On sent que dans le petit, où la proportion trop inférieure à celle de la nature oblige d'indiquer les choses plutôt que de les rendre, il faut avoir souvent recours aux moyens qu'on appelle de l'*esprit*. C'est une sorte de manière abrégée où le peu doit être donné pour le tout, & ce peu doit être annoncé avec beaucoup d'art.

Le petit est de mauvais goût, si l'on y veut mettre le rendu à la place de l'*esprit* ; on y sent la peine que s'est donné l'artiste pour rendre ce que pourtant il n'a pas rendu, & ce qu'il ne devoit qu'accuser.

L'*esprit* sera donc souvent employé avec succès dans le paysage, parce que, dans ce genre d'imitation, les objets sont presque toujours bien inférieurs à leur grandeur naturelle. Pour représenter dans un fort petit arbre peint ou dessiné l'écorce, les nœuds, les branches, le feuillage d'un grand arbre naturel, il s'agit bien plutôt d'exprimer l'apparence générale que les détails de la nature, & cette supercherie nécessaire rentre dans ce qu'on appelle de l'*esprit*.

On en peut dire autant du petit en général. Dans une figure de quelques pouces qui doit rappeler à l'idée celle d'un homme de quelques pieds, c'est par des indications abrégées, par des touches *spirituelles*, qu'on pourra représenter non-seulement une partie des formes, mais encore les affections de l'âme : car le petit même est susceptible d'expression.

L'*esprit* est tellement consacré dans les arts à donner de simples indications, qu'il est plus particulièrement affecté à des croquis, à des esquisses légères. On dit, cette esquisse est *spirituelle*, ce dessin est *spirituellement* croqué. On dit de même en parlant de la maquette d'un sculpteur, qu'elle est pleine d'*esprit*. On se serviroit d'une autre expression pour louer la statue, le tableau, dont cette esquisse, cette maquette sont la première pensée, & même pour louer une esquisse, un modèle bien arrêté.

On pourroit donc définir l'*esprit*, dans le langage des arts, le talent d'indiquer savamment ce qu'on n'exprime pas. Des indications piquantes, mais fausses, seront à l'art ce qu'est aux lettres le faux *bel-esprit*.

La peinture colossale doit être fière, exagérée; la peinture de grandeur naturelle doit être juste & précise; la peinture en petit doit être *spirituelle*. Les ouvrages terminés doivent se distinguer par un rendu fidèle, & les ouvrages croqués, ébauchés, touchés, par des indications *spirituelles*.

L'*esprit* dans la pensée, dans la conception d'un ouvrage de l'art, n'appartient pas essentiellement à l'art comme partie constitutive, mais il l'ennoblit. Cependant au lieu de donner seul à l'ouvrage une valeur certaine, il est lui-même dégradé s'il n'est pas soutenu par les moyens qui appartiennent à l'art & qui le constituent. Le mauvais peintre, le mauvais statuaire, quelqu'*esprit* qu'il mette dans ses conceptions, n'obtiendra jamais l'estime qui est réservée au bon artiste, & l'on ne prendra pas même la peine de distinguer en lui les qualités de l'homme d'*esprit* de celles de l'artiste sans talens. S'il veut attirer l'attention & obtenir des éloges, qu'il sache faire parler à son *esprit* le langage de son art.

On peut dire que l'*esprit* convenable à l'artiste consiste bien moins à inventer un sujet qu'à l'exprimer. On a peu d'obligation à un peintre,

à un sculpteur, d'avoir imaginé un sujet même ingénieux; on lui en a beaucoup d'avoir bien exprimé un sujet de l'histoire ou de la mythologie. Raphaël, le Poussin, avoient bien l'*esprit* de leur art; ils ont ordinairement traité des sujets connus; mais ils se les sont rendus propres par l'expression, & c'est dans cette expression que nous admirons leur génie. Poserois même dire que le tableau de la mort de Germanicus, celui du testament d'Eudamidas, feroient une impression moins forte sur le spectateur, s'ils eussent été inventés par le peintre. Le nom de Germanicus ajoutée à l'intérêt du tableau; la noble confiance d'Eudamidas dans la générosité de ses amis touche d'autant plus qu'elle est historique. (Article de M. LÉVESQUE.)

ESQUISSE (subst. fém.). ESQUISSE (v. act.). Ce terme, que nous avons formé du mot italien *schizzo*, a parmi nous une signification plus déterminée que dans son pays natal; voici celle que donne, au mot italien *schizzo*, le Dictionnaire de la Crusca : *spezies di disegno, senza ombra, e non terminato* (espèce de dessin sans ombre & non terminé). Il paroît par-là que le mot *esquisse*, en italien, se rapproche de la signification du mot français *ébauche*, & il est vrai que chez nous, *esquisser* veut dire : *former des traits qui ne sont ni ombrés ni terminés, établir les premières hachures d'un dessin, les premières tailles d'une estampe, faire la première ébauche d'un tableau*; mais par une singularité dont l'usage peut seul rendre raison, *faire une esquisse* ou *esquisser* ne veut pas dire précisément la même chose. Cette première façon de s'exprimer, *faire une esquisse*, signifie tracer rapidement la pensée d'un sujet de peinture, pour juger ensuite si elle vaudra la peine d'être mise en usage. C'est sur cette signification du mot *esquisse* que je vais m'arrêter, comme celle qui mérite une attention particulière de la part des artistes.

La difficulté de rendre plus précisément le sens de ce mot, vient de ce qu'au lieu d'avoir été pris dans les termes généraux de la langue pour être adopté spécialement par la peinture, il a été au contraire emprunté de la peinture pour devenir un terme plus général : on dit faire l'*esquisse* d'un poème, d'un ouvrage, d'un projet, &c.

En peinture, l'*esquisse* ne dépend en aucune façon des moyens qu'on peut employer pour la produire.

L'artiste se sert, pour rendre une idée qui s'offre à son imagination, de tous les moyens qui se présentent sous sa main, le charbon, la pierre de couleur, la plume, le pinceau; tout concourt à son but à-peu-près également. Si quelque raison peut déterminer sur le choix,

la préférence est due à celui des moyens dont l'emploi est plus facile & plus prompt, parce que l'esprit perd toujours de son feu par la lenteur des moyens dont il est obligé de se servir pour exprimer & fixer ses conceptions.

L'*esquisse* est donc ici la première idée d'un sujet de peinture. L'artiste qui veut le créer, & dans l'imagination duquel ce sujet se montre sous différens aspects, risque de voir s'évanouir des formes qui se présentent en trop grand nombre, s'il ne les fixe par des traits qui puissent lui en rappeler le souvenir. Pour parvenir à suivre le rapide essor de son génie, il ne s'occupe point à surmonter les difficultés que la pratique de son art lui oppose sans cesse : sa main agit, pour ainsi dire, théoriquement ; elle trace des lignes auxquelles l'habitude de dessiner donne à-peu-près les formes nécessaires pour y reconnoître les objets. L'imagination, maîtresse absolue de cet ouvrage, ne souffre qu'impatiemment le plus petit ralentissement dans sa production. C'est cette rapidité d'exécution qui est le principe du feu qu'on voit briller dans les *esquisses* des peintres de génie. On y reconnoît l'empreinte du mouvement de leur ame ; on en calcule la force & la fécondité.

S'il est aisé de sentir par ce que je viens de dire, qu'il n'est pas plus possible de donner des principes pour faire de belles *esquisses* que pour avoir un beau génie, on doit en inférer aussi que rien ne peut être plus avantageux pour échauffer les artistes & pour les former, que d'étudier ces sortes de dessins des grands maîtres & sur-tout de ceux qui ont réussi dans la partie de la composition.

Mais pour tirer de cette étude un avantage solide, il faut, lorsqu'on est à portée de le faire, comparer ensemble les différentes *esquisses* que les célèbres artistes ont fait servir de préparation à leurs ouvrages. Il est rare qu'un peintre de génie se soit borné à une seule idée pour une composition. Si quelquefois la première a l'avantage d'être plus chaude & plus brillante, elle est sujette aussi à des défauts inséparables de la rapidité avec laquelle elle a été conçue ; l'*esquisse* qui suivra ce premier dessin offrira les effets d'une imagination déjà modérée. Les autres marqueront enfin la route que le jugement de l'artiste a suivie & que le jeune élève a intérêt de découvrir. Si, après ce développement d'idées que fournissent différentes *esquisses* d'un grand maître, on examine les études particulières qu'il a faites sur la nature pour chaque figure, pour chaque membre, pour le nud de ces figures, & enfin pour leurs draperies, on découvrira la marche entière du génie & ce qu'en peut appeler l'esprit de l'art. C'est ainsi que les brouillons d'un auteur célèbre pourroient souvent, mieux que des traités, montrer dans

l'éloquence & dans la poésie les routes naturelles qui conduisent à la perfection.

Pour terminer la suite d'études & de réflexions que je viens d'indiquer, il est enfin nécessaire de comparer avec le tableau fini tout ce que le peintre a produit pour parvenir à le rendre parfait. Voilà les fruits qu'on peut retirer, comme artiste, de l'examen raisonné des *esquisses* des grands maîtres. On peut aussi, comme amateur, trouver dans cet examen une source intarissable de réflexions différentes sur le caractère des artistes, sur leur manière & sur une infinité de faits particuliers qui les regardent. On y voit quelquefois, par exemple, des preuves de la gêne que leur ont imposée les personnes qui les ont employés, & qui les ont forcés à abandonner des idées raisonnables pour y substituer des idées absurdes. La superstition ou l'orgueil des princes & des particuliers ont souvent produit, par la main des artistes, de ces fruits extravagans dont il seroit injuste d'accuser ceux qui les ont fait paroître. Dans plusieurs compositions, l'artiste, pour sa justification, auroit dû écrire au bas : » *J'ai exécuté ; tel Prince a ordonné.* » Les connoisseurs & la postérité seroient alors en état de rendre à chacun ce qui lui seroit dû, & de pardonner au génie luttant contre la sottise.

Les *esquisses* peuvent suppléer à l'inscription que nous demandons. L'on y retrouve quelquefois la composition simple & convenable d'un tableau dans l'exécution duquel on a été fâché de trouver des figures allégoriques, disparates, ou des assemblages d'objets qui n'étoient pas faits pour se trouver ensemble. Le tableau de Raphaël qui représente Attila, dont les projets sont suspendus par l'apparition des Apôtres saint Pierre & saint Paul, en est un exemple. Il est peu de personnes qui ne sachent que dans l'exécution de ce tableau, qui est à Rome, au lieu de saint Léon, Léon X en habits pontificaux, accompagné d'un cortège nombreux, fait la principale partie de la composition. Un dessin du cabinet du Roi discolpe Raphaël de cette servile & basse flatterie, pour laquelle & la grandeur du miracle, & la convenance du sujet, & le *costume*, & les beautés de l'art même ont été sacrifiées.

Le dessin représente une première idée de Raphaël sur ce sujet, qui étoit digne de lui. Il n'y est point question de Léon X, de sa ressemblance ni de son cortège. Saint Léon même n'y paroît que dans l'éloignement ; l'action d'Attila, l'effet que produit sur lui & sur les soldats qui l'accompagnent, l'apparition des Apôtres est l'objet principal de son ordonnance, & la passion intéressante qu'il se proposoit d'exprimer. Mais c'en est assez, ce me semble, pour indiquer les avantages qu'on peut tirer de l'étude & de l'examen des *esquisses* : il me reste à faire

quelques réflexions sur les dangers que préparent aux jeunes artistes les attraits de ce genre de composition.

La marche ordinaire de l'art de la peinture est telle que le temps de la jeunesse, qui doit être destiné à l'exercice fréquent des parties de la pratique de l'art, est celui dans lequel il semble qu'on soit plus porté aux charmes qui naissent de la partie de l'esprit. C'est en effet pendant le cours de cet âge que l'imagination s'échauffe aisément. C'est la saison de l'enthousiasme, c'est le moment où l'on est impatient de produire, enfin c'est l'âge des *esquisses*; aussi rien de plus ordinaire dans les jeunes élèves, que le desir & la facilité de produire des *esquisses* de composition, & rien de si dangereux pour eux que de se livrer avec trop d'ardeur à ce penchant. L'indécision dans l'ordonnance, l'incorrection dans le dessin, l'avarion de terminer, en sont ordinairement la suite, & le danger est d'autant plus grand, qu'on est pressé de séduire par ce genre de composition libre, dans lequel le spectateur exige peu & se charge d'ajouter à l'aide de son imagination tout ce qui y manque. Il arrive de-là que les défauts prennent le nom de beautés.

En effet que le trait par lequel on indique les figures d'une *esquise* soit outré, on y croit déceler une intention hardie & une expression mâle; que l'ordonnance soit confuse & chargée, on s'imagine y voir briller le feu d'une imagination féconde & intarissable. Qu'arrive-t-il de ces préjugés trompeurs ou mal expliqués? l'un dans l'exécution finie offre des figures estropiées, des expressions exagérées; l'autre ne peut sortir du labyrinthe dans lequel il s'est embarrassé: le tableau ne peut plus contenir dans son vaste champ le nombre d'objets que l'*esquise* promettoit. Tous les artistes, réduits à se borner au talent de faire des *esquisses*, n'ont pas les talens qui ont acquis à la Fage & au Parmesan une réputation dans ce genre.

L'artiste ne doit donc faire qu'un usage juste & modéré des *esquisses*: elles ne doivent être pour lui qu'un secours pour fixer les idées qu'il conçoit, quand ces idées le méritent. Il doit se précautionner contre la séduction des idées nombreuses, vagues & peu raisonnées que présentent ordinairement les *esquisses*, & plus il s'est permis d'indépendance en ne se refusant rien de ce qui s'est présenté à son esprit, plus il doit faire un examen rigoureux de ces productions libertines lorsqu'il veut arrêter sa composition. C'est par les règles de cette partie de la peinture, c'est-à-dire par les préceptes de la composition & au tribunal de la raison & du jugement, qu'il verra terminer les indécisions de l'amour-propre & qu'il pourra décider du juste mérite de ses *esquisses*. (*Article de M. WATELET.*)

ESTAMPE (subst. fém.). Ce mot désigne, comme le mot *Epreuve*, le produit d'une planche gravée, & cependant ces deux mots ne sont pas synonymes. L'*Epreuve* est relative à la planche d'où elle tirée ou à d'autres *Epreuves* auxquelles on la compare: on dit, j'ai une belle *Epreuve* de telle planche; cette *Epreuve* est plus belle que celle-là. Le mot *estampe* est ordinairement pris dans un sens absolu; voilà une belle *estampe*: ou il est relatif au tableau d'après lequel l'*estampe* a été faite; il y a une belle *estampe* de la Magdelaine pénitente de le Brun.

On dit, j'ai de belles *estampes*; on ne dira pas, j'ai de belles *épreuves*, à moins qu'on n'ajoute de quelle planche.

Le mot *estampe* appartient également aux produits de la gravure à l'eau-forte, au burin, à la manière noire, à la manière du crayon, du lavis, &c.

L'art de graver en *estampes* est, après celui de l'imprimerie, le plus utile au progrès du goût, des sciences & des arts. L'Encyclopédie, par exemple, ne s'exprimerait qu'obscurément sur les procédés des arts dont elle donne la description, si elle n'éclaircissait pas ces descriptions par le secours des *estampes* dont elle est accompagnée.

On peut nous décrire les traits, les vêtements, l'industrie des différens peuples du monde: mais les voyageurs qui ont parcouru les diverses parties du globe ne se feroient entendre que bien imparfaitement, si des *estampes* ne servoient pas d'interprètes à leurs récits.

C'est par le secours des *estampes* qu'un tableau, une statue qui ne peut être que dans une seule ville, se trouve, en quelque sorte, répandue dans toute l'Europe. Le tableau de la transfiguration de Raphaël, la statue de Moïse de Michel-Ange, sont à Rome; mais, par le moyen des *estampes*, l'Europe entière en connoît la composition, l'expression, & même en partie le dessin. Les originaux des antiques découvertes à Herculaneum sont conservés à Naples; mais des *estampes* en ont rendu la connoissance familière à tous les curieux. On voit, sans sortir d'un cabinet de Paris ou de Londres, tous les tableaux de l'Italie, de la Flandre, de la France, ceux même qui ne sont plus, toutes les ruines de la Grèce & de Rome, tous les édifices remarquables de l'Europe entière, les monumens de la Chine & de l'Inde, les villes de l'Europe & de l'Asie, les cabanes des Lapons, des Tongouses, les tentes des Kalmouks, les huttes des sauvages de l'Amérique. Toutes les plantes, tous les animaux de la terre, passent sous les yeux d'un homme qui n'a jamais quitté sa ville natale. La terre elle-même; les mers & les cieus sont fidèlement représentés par des *estampes*; enfin tout ce que la vue peut saisir dans

l'univers peut être, par le moyen des *estampes*, rassemblé dans des porte-feuilles.

Des tableaux sont détruits, des statues sont brisées, des palais, des temples sont renversés; ils se conservent dans des *estampes*. La nature en convulsion a changé la Calabre; des *estampes* peuvent nous montrer encore ce qu'elle fut.

Les détails des opérations qui produisent les différentes sortes d'*estampes*, seront consignés dans les articles qui concernent la gravure. (*Article de M. LEVESQUE.*)

ESTOMPE (subst. fémi.). On appelle ainsi un morceau de peau roulée, cousue & taillée en pointe, dont on se sert pour étendre le crayon sur le papier. Cette définition suffit pour faire connoître que ce qui concerne l'*estompe* appartient au Dictionnaire de pratique. Nous dirons seulement, relativement à la théorie, que la pointe large de l'*estompe* ressemblant mieux que celle d'un crayon à la sorte de pinceau que les peintres nomment brosse, elle semble aussi mieux convenir que le crayon aux jeunes dessinateurs qui se destinent à la Peinture. Elle étend sur le papier le crayon broyé à-peu-près de la même manière que la brosse étend la couleur sur la toile; elle établit les masses avec la même promptitude; elle procure des touches aussi larges, aussi moëlleuses; enfin le dessin à l'*estompe* peut être regardé comme une sorte de peinture en couleur sèche, dont la manœuvre a encore plus de rapport à celle de la peinture en huile, que la manœuvre de la peinture au pastel. Celle-ci se rapprocheroit plus du dessin au crayon, si le doigt n'y tenoit pas lieu de brosse ou d'*estompe*. (L.)

É T

ÉTEINDRE (v. act.), affoiblir l'éclat, obscurcir, salir. Quand des lumières secondaires disputent à la lumière principale, il faut les *éteindre*. Pour donner l'accord à un tableau, à un dessin, à une estampe, il faut *éteindre* les parties qui le disputeroient à d'autres qui doivent être plus apparentes. (L.)

ÉTUDE (subst. fémi.) On a vu jusqu'à présent que presque tous les termes employés dans l'art de peinture, ont deux significations, & cela n'est pas étonnant. La langue d'une nation est formée avant que les arts y soient arrivés à un certain degré de perfection. Ceux qui, les premiers, pratiquent ces arts, commencent par se servir des mots dont la signification est générale; mais l'art crée sa langue à mesure qu'il se perfectionne; il adapte à des significations particulières une partie des expressions générales; enfin il en invente. C'est

alors que plus les arts sont mécaniques, plus ils ont besoin de termes nouveaux & plus ils en créent, parce que leur usage embrasse plus d'idées qui leur sont particulières.

L'art poétique a peu de mots qui lui soient consacrés. Des idées générales peuvent exprimer ce qui constitue les ouvrages qu'il produit. La seule partie de cet art qu'on puisse appeler *mécanique*, comprend la mesure des vers, leurs formes différentes & leurs combinaisons; & c'est la seule aussi qui ait des mots dont l'usage lui soit spécialement réservé, comme *rime*, *césure*, *hémistiche*, *sonnet*, *rondeau*, &c. La Peinture en a davantage, parce que la partie mécanique en est plus étendue. Cependant elle tient encore tellement aux idées universelles, que le nombre des mots qui lui sont propres est assez borné. Peut-être pourroit-on mettre la musique au troisième rang.

Mais pour ne pas m'écarter de mon sujet, le mot *étude*, dans l'art dont il est question, signifie premièrement l'exercice raisonné de toutes les parties de l'art; ensuite il signifie le résultat de cet exercice des différentes parties de la Peinture; c'est-à-dire qu'on appelle *études*, les essais que le peintre fait en exerçant son art. Dans la première signification, ce mot comprend tout ce qui constitue l'art de la Peinture. Il faut que l'artiste qui s'y destine, ou qui le professe, ne néglige l'*étude* d'aucune de ses parties, & l'on pourroit, autorisé par la signification peu bornée de ce seul mot, former un traité complet de Peinture; mais le projet de cet ouvrage & les bornes plus commodes qu'on y garde, s'y opposent. Ainsi je renvoie le lecteur, pour le détail des connoissances qui doivent être un objet d'*étude* pour les peintres, aux articles de Peinture répandus dans ce Dictionnaire. Cependant, pour que celui-ci ne renvoie pas totalement vuides ceux qui le consulteront, je dirai ce que l'on ne sauroit trop recommander à ceux qui se destinent aux beaux-arts & sur-tout à la peinture.

La plus parfaite *étude* est celle de la nature; mais il faut qu'elle soit éclairée par de sages avis, ou par les lumières d'une raison conséquente & réfléchie. La nature offre, dans le physique & dans le moral, les beautés & les défauts, les vertus & les vices. Il s'agit de fonder sur ce mélange des principes qui décident le choix qu'on doit faire, & l'on doit s'attacher à les rendre si solides, qu'ils ne laissent dans l'esprit de l'Artiste éclairé & dans le cœur de l'homme vertueux, aucune indécision sur la route qu'ils doivent tenir.

Pour ce qui est de la seconde signification du mot *étude*, il est encore général à certains égards; mais si l'on appelle ainsi tous les essais que font les peintres pour s'exercer, ils les distinguent cependant par d'autres noms: par

exemple, s'ils s'exercent sur la figure entière, ils nomment cet essai, *académie*. Ainsi le mot *étude* est employé assez ordinairement pour les parties différentes destinées ou peintes. On dit une *étude de têtes*, de *main*, de *piés*, de *paysage*, de *draperies*; & l'on nomme *esquisse* le projet d'un tableau, soit qu'il soit trace, dessiné ou peint. On appelle *ébauche* ce même projet dont l'exécution n'est que commencée, & généralement tout ouvrage de peinture qui n'est pas achevé. (*Article de M. WATELET.*)

ÉTUDE. Mengs, comme tous les maîtres de l'art, propose aux élèves, pour objets de leurs études, les chefs-d'œuvre des grands artistes; mais il veut qu'on les copie moins qu'on ne les imite. En se contentant de copier un ouvrage, on ne se rend pas capable d'en produire d'autres qui lui ressemblent; il faut sur-tout méditer les principes, les considérations qui ont guidé l'auteur, & qui sont la cause de son ouvrage.

Un tableau, ajoute-t-il, offre deux parties essentielles: l'une comprend les motifs qui ont conduit les opérations du maître, & peut être regardée comme la trace de son génie; l'autre n'est que son *faire*, c'est-à-dire, la manière qu'il s'est formée. C'est cette manière que ceux qui copient s'attachent communément à imiter; & lorsqu'ils veulent ensuite faire d'eux-mêmes un ouvrage, comme ils ne trouvent rien dans la nature qui ressemble à cette manière dont ils ont fait leur principale étude, ils restent sans guide, & se trouvent avoir fait une étude inutile. Mais ceux qui étudient principalement les causes qui ont déterminé les grands artistes, peuvent employer ensuite ces mêmes causes pour produire des effets semblables, & s'ils n'atteignent pas au mérite des maîtres qu'ils ont pris pour modèles, ils ont au moins acquis des principes raisonnés dont ils retireront de grands avantages, & leurs études n'auront pas été perdues.

M. Reynolds conseille, pour objet d'étude, aux jeunes artistes, de dessiner de mémoire la figure qu'ils ont dessinée d'après le modèle, & de se rendre compte, le crayon à la main, des belles parties qu'ils auront admirées dans quelques tableaux. En suivant ce conseil, on acquerra tout ensemble de l'exactitude & de la facilité, & l'on se fixera pour long-temps dans la mémoire ce qui n'y laisseroit que des traces fugitives.

Mais si le jeune artiste, continue le même professeur, doit manier souvent le crayon, il ne doit pas oublier que le pinceau est l'instrument de son art. Qu'il peigne donc ses études encore plus souvent qu'il ne les dessinera: c'est le moyen d'acquérir un maniement facile du pinceau, & de se familiariser avec l'emploi des couleurs. L'art de peindre renferme le dessin

& le coloris: pourquoi ne pas se former à la fois aux deux qualités de dessinateur & de coloriste? En faisant la plupart de ses études au pinceau, on parviendra à peindre aussi aisément qu'on dessine, & à faire l'un & l'autre aussi facilement qu'on écrit.

C'étoit la pratique des écoles qui se sont distinguées par la couleur, celles de Venise & de Flandre. Elles ont enrichi les cabinets de peu de dessins, & ces dessins ne sont en général que des esquisses indéfinies. Les maîtres de ces écoles faisoient le plus souvent leurs études & leurs esquisses au pinceau, soit en couleurs, soit en grisaille. Les dessins finis qui portent leurs noms sont ordinairement les ouvrages de leurs graveurs ou de leurs élèves; on les donne pour les premières idées de leurs tableaux, & ce n'en sont que des copies faites au lavis ou au crayon.

Cependant l'artiste doit se rendre familier avec le crayon, pour l'employer dans les occasions où il ne pourroit faire usage du pinceau; car il doit étudier par-tout, dans les campagnes, dans les promenades, dans les voyages. Tantôt c'est un effet de lumière qui mérite d'attirer ses regards; tantôt c'est le ton d'une fabrique, la forme, les plis d'un vêtement, le feuillu d'un arbre, les gibbosités de son tronc, les rugosités de son écorce, les effets que produit sur le visage & dans le maintien des hommes la présence ou l'absence des passions, les variétés des proportions & des formes dans les différens individus. Aucun de ces objets n'est indigne d'entrer dans la mémoire de l'artiste, & quand il en aura la commodité, il fera bien de les confier au papier. Ce sont autant de richesses dont il ne manquera pas de trouver l'emploi.

Les plus grands maîtres ne sont parvenus qu'à force d'étude & de travail à produire leurs chefs-d'œuvre: c'est l'ignorance qui croit pouvoir sans peine fixer l'admiration. Leur méthode étoit lente & laborieuse; mais le résultat n'offroit que de la facilité. » Quand ils avoient » conçu un sujet, dit M. Reynolds, ils en » faisoient d'abord plusieurs esquisses dont ils » tiroient ensuite un dessin fini. Ils faisoient » ensuite des dessins étudiés & corrects de » chaque partie prise séparément. Après avoir » étudié une figure entière, ils faisoient encore » plusieurs dessins de la tête, des mains, des » pieds de cette même figure. Après l'avoir » drappée, ils étudioient séparément différentes » suites de plis. Ces études préliminaires ne » les empêchoient pas de prendre le modèle » pour peindre le tableau, & de le reprendre » encore à différentes reprises pour le retou- » cher. » Tant de travail effraie-t-il l'imagination? un mot doit rendre le courage: le

produit étoit un chef-d'œuvre. (*Article de M. LEVESQUE*).

E X

EXAGÉRATION (subst. fém.) L'*exagération* est par-tout vicieuse, dans les formes, dans l'expression, dans les effets, dans les mouvemens. C'est-à-dire que le tableau, la statue ne doit rien offrir d'exagéré de la place où ils doivent être vus ; car il est une exagération savante & nécessaire que l'artiste habile fait donner à son ouvrage, pour que, du lieu où sera placé le spectateur, cet ouvrage ressemble à la nature. Si les figures de la coupole d'un temple élevé n'étoient pas plus grandes que des figures naturelles, elles sembleroient petites ; si les détails en étoient traités comme dans un tableau de chevalet, l'ouvrage paroîtroit sec & mesquin : si l'effet n'en étoit pas exagéré, il sembleroit froid. (L.)

EXÉCUTION (subst. fém.) L'*exécution*, cette partie du talent qui semble purement mécanique & ne rien tenir du génie, sert infiniment à le produire avec succès. Elle n'a pas toujours été envisagée, par plusieurs artistes célèbres qui ont renouvelé la peinture, comme aussi importante qu'elle l'est devenue depuis. Tel est le goût des hommes pour la perfection ; il va toujours croissant dans les siècles éclairés. Pour mériter leurs suffrages, il ne suffit pas de faire de belles choses, il faut qu'elles soient bien faites, & que la main soit de moitié dans le mérite de l'esprit. Sachons-leur gré de cette délicatesse ; en flattant leurs plaisirs, elle contribue à l'avantage des arts.

Quoique les beautés d'*exécution* ne soient pas ordinairement l'objet principal de l'artiste ; & qu'il ne s'en serve que de moyens pour mettre en œuvre des beautés d'un ordre supérieur, elles sont extrêmement importantes. Elles servent à fixer les yeux du spectateur sur des objets destinés à toucher son âme, & sans les attraites de l'*exécution*, la rapidité avec laquelle il parcourroit certains ouvrages l'empêcheroit d'en appercevoir toutes les finesse. Il faut regarder les beautés d'*exécution* comme l'adresse dont se sert le génie pour remplir parfaitement l'objet qu'il a de plaire & d'intéresser. Voyez FAIRE. (*Article extrait du Traité de Peinture de M. DANDRÉ-BARDON*).

EXPOSITION (subst. fém.). Ce mot a deux sens. Dans le premier, il signifie la manière dont un tableau est placé : Ce tableau est dans une bonne *exposition*. Quand le peintre connoît d'avance la place qu'occupera son ouvrage, comme lorsqu'il fait une coupole, ou un tableau d'autel, il doit travailler en consé-

quence de l'*exposition* qui lui est connue, & il peut même se concerter avec l'architecte pour rendre cette *exposition* encore plus favorable. Il peut, par exemple, faire pratiquer, dans quelque partie de l'édifice, une ouverture, qui, cachée au spectateur, fera tomber sur l'ouvrage une lumière qui en augmentera l'effet. Mais s'il fait un tableau de chevalet, sujet à changer de lieu, il doit tâcher que l'effet en soit heureux à toute *exposition* raisonnable.

On appelle, dans un autre sens, *exposition*, l'action d'*exposer* ses ouvrages au jugement du public. Par exemple, les artistes de l'Académie Royale de Paris exposent tous les deux ans leurs ouvrages dans une salle du Louvre ; c'est ce qu'on appelle l'*exposition des tableaux*. L'Académie de Londres fait tous les ans une semblable *exposition*. Les artistes de la Grèce *exposoient* leurs ouvrages en public. L'ignorance multiplie, dans ces occasions, les jugemens absurdes ; & c'est du concours des jugemens du goût, & de l'ignorance, que se forme celui qui donne aux vrais talens la place qu'ils méritent. Ces *expositions* ont un autre avantage ; celui d'entretenir l'émulation qui s'affoiblirait dans le calme des ateliers. Chaque artiste redouble d'effort, parce qu'il sait que le public doit le comparer avec ses rivaux. Les efforts seroient encore plus vifs, si l'on *exposoit*, avec les ouvrages modernes, quelques chefs-d'œuvre des plus grands maîtres des différentes écoles. De quel feu créateur ne se sentiroit pas animé le peintre vraiment épris de son art & de la gloire, s'il prévoyoit qu'il aura pour concurrens Raphaël, Rubens, le Titien, le Sueur ? (*Article de M. LEVESQUE*.)

EXPRESSION (subst. fém.) On restreint ici la signification de ce mot aux signes extérieurs par lesquels s'annoncent sur le visage & dans toute l'habitude du corps les affections intérieures & tous les sentimens de l'âme.

S'il est possible de développer le sens de ce terme, il est infiniment difficile & peut-être impossible de donner une suite méthodique de procédés qui conduisent l'artiste à exécuter dans toute son étendue, ce qu'on se croit en droit d'exiger de lui, relativement à l'*expression*.

Tout ce qui vit, tout ce qui est animé, éprouve, presque sans interruption, des sensations ou ce qu'on appelle passions. Le peintre, par conséquent, ne peut jamais représenter un être vivant, qu'il ne soit obligé de le montrer avec un sentiment ou une passion. Il y a plus ; tous les corps, tous les objets qui ne sont pas doués de la vie, ont aussi, indépendamment de leur forme de leur & nature générale, un caractère particulier qu'ils tiennent de l'état actuel, c'est-à-dire, des circonstances propres ou accidentelles qu'ils éprouvent.

Le caractère est à leur égard ce que l'expression est à l'égard des êtres animés; de sorte qu'à la rigueur, le peintre qui ne doit représenter aucun être vivant sans qu'on aperçoive qu'il éprouve une sensation, ou une passion, ne doit aussi représenter aucun être inanimé, sans donner à connoître, avec sa forme générale, son état accidentel, d'où résulte son caractère.

Le ciel a une apparence qui lui est propre & une apparence que lui donnent les accidens qu'il éprouve; car en même temps qu'il est aérien, transparent, &c, il est serein ou couvert, calme ou orageux: il reçoit sa lumière ou du soleil levant ou du soleil couchant. Un arbre est non-seulement de telle ou telle espèce; il est encore jeune ou vieux, sain ou malade; il éprouve les effets de l'été, de l'hiver, du printemps ou de l'automne.

L'artiste qui se fait une loi de ne peindre aucun objet animé sans passion, aucun objet inanimé sans caractère, est semblable aux hommes qui n'écrivent ou ne parlent jamais sans avoir une idée juste & précise. Celui qui peint sans avoir ces intentions, ressemble à ceux qui, en si grand nombre, disent ou écrivent des mots dont il ne résulte qu'une idée vague & indéterminée.

Les loix que vous venez d'établir, dira-t-on, prescrivent des obligations si difficiles, qu'on pourroit affirmer qu'aucun artiste ne doit les avoir complètement remplies. Cela est vrai: je pense même que cette observance est au-dessus des moyens de l'art; mais ces loix n'en sont pas moins imposées par la nature. Cependant, comme dans la perfection morale, on admet par nécessité des modifications & différens degrés de mérite; ainsi l'artiste qui approche de cette perfection d'imitation que l'art ne peut atteindre, a droit à de justes louanges & même à l'admiration. En effet, que dans un nombre de figures dont un tableau est composé, celles qui doivent intéresser davantage, montrent les sensations ou soient affectées des passions qu'elles doivent avoir, on pardonne aisément à quelques autres d'être (comme cela n'arrive que trop souvent) insignifiantes. De même, si les objets inanimés les plus essentiels à l'action ont le caractère distinctif qui y a le plus de rapport, on doit & l'on est forcé d'être indulgent. D'ailleurs il faut observer que si l'on étoit témoin de l'action réelle qui est représentée, on fixeroit sa vue sur l'endroit de la scène qui inspireroit le plus d'intérêt, & qu'on n'apercevrait alors que vaguement ce qui seroit plus éloigné. Cette observation, fondée sur une vérité de fait, est infiniment essentielle pour fonder à leur tour plusieurs des conventions reçues dans la peinture moderne.

Mais ces modifications ou ces adoucissements des loix de l'expression, n'empêchent pas qu'un

objet peint ne doive, comme par un effet magique, exciter dans le spectateur l'idée de ce qui n'existe pas dans cet objet; c'est-à-dire, l'idée du mouvement ou de la vie. Et cet effet sur-naturel a lieu dans les chefs-d'œuvre d'un art, que, par cette raison sans doute, on a nommé divin.

L'on peut donc dire des ouvrages de peinture qu'anime l'expression, ce qu'Horace disoit des poésies de Sapho.

*Spirat adhuc amor
Vivuntque commissi calores
Colix fidibus puella.*

Pour parvenir, s'il est possible, à concevoir en partie les causes de ce miracle de la peinture, il est nécessaire de se fixer à deux observations.

La première, que l'union de l'ame & du corps est si intime, qu'il n'existe pas un moment où, dans un être animé, le corps ne participe pas des affections de l'ame, puisque même la vie n'est sensible que par cette participation réciproque & continuelle.

La seconde, que la peinture, bornée à ne représenter qu'un instant, peut parvenir cependant à rappeler l'idée de cette action & de cette réaction continuelle de l'ame & des sens, dont l'habitude est telle pour nous, que nous en avons sans cesse l'idée, ou la conscience; mais comment la peinture en tire-t-elle avantage? C'est que l'esprit humain qui, dans un continuel mouvement, passe sans cesse du passé au présent, & du présent à l'avenir, ne peut fixer la représentation bien faite d'une action instantanée, sans mêler à l'idée qu'il en prend, des idées antérieures & sur-tout des idées postérieures. Cette ondulation devient d'autant plus rapide, que l'objet est mieux représenté; & l'esprit qui n'est lui-même que mouvement, dès qu'il est excité par une première illusion, fait participer idéalement la figure bien imitée au mouvement qui lui est propre.

Mais après avoir parlé de l'obligation où est le peintre de provoquer ces effets magiques, on s'attendra peut-être à trouver ici tout au moins quelques indications de ce que, dans la pratique, il doit faire pour la remplir: j'ai dit qu'il est infiniment difficile & peut-être impossible de conduire à cet égard la main de l'artiste.

En effet, s'il est dans la peinture des procédés plus ou moins mécaniques, plus ou moins susceptibles de démonstrations, c'est en raison des rapports qu'ils ont avec quelques sciences exactes & positives, telles que l'anatomie, les proportions, la perspective, & la pondération. La plupart des autres dépendent d'un sentiment intelligent, & ne comportent ni règles précises ni démonstrations possibles.

Cependant l'on peut au moins mettre l'artiste sur la voie, en lui conseillant des études en quelque sorte pratiques qui peuvent faire connoître les muscles, les nerfs & les traits, organes immédiats de l'expression. Quelques-uns de ces muscles ont même, dans la science de l'anatomie, des noms qui désignent quelques fonctions appartenantes à l'expression.

Il faut, d'une autre part, que l'artiste observe presque continuellement sur la nature animée, ce que ces organes éprouvent de nuances, relativement aux âges de la vie, au sexe & aux accidens ou circonstances; il faut qu'il étudie les hommes dans les momens où ils éprouvent les affections les plus douces & les passions les plus violentes. La lettre suivante contient des observations curieuses & bien faites sur une scène d'expression.

» Je ne me rappelle point sans émotion le
» spectacle que m'offrit un jour une assemblée
» de jeunes gens prêts à tirer la milice. Tous
» les mouvemens divers que le désespoir, la
» terreur, la tristesse, l'espérance & une joie
» immodérée peuvent communiquer & imprimer à l'âme, se peignirent au-dehors avec
» les traits les plus marqués, & sous tous les
» caractères variés qui résultent de l'action &
» des effets différens de ces passions plus ou
» moins énergiques, selon leur concours, selon
» le genre & le caractère des fibres ébranlées,
» selon la propension de ces mêmes fibres à des
» mouvemens en tel ou tel sens, ou à des vibrations plus ou moins violentes.

» Jamais il n'y eut de plus beau sujet d'étude
» pour le physicien & pour le peintre. Ici le
» désespoir, mêlé sans doute de colère, s'annonçoit par la féroacité du regard, par la rougeur du visage, par les rides dont le front étoit semé, par le froissement des dents, par
» les mouvemens précipités & convulsifs des
» mains : là, il se manifestoit par des regards
» inquiets & pressans, par un tremoussement
» involontaire & forcé des lèvres, par un trouble évident répandu sur toute la face,
» & par des larmes qui s'échappaient & couloient goutte à goutte. Une entière immobilité, une sorte de stupeur générale, le hérissement des cheveux, la fixité de l'œil, organe impuissant dans ce moment terrible, décroient dans quelques-uns l'épouvante; ce même sentiment se monroit dans quelques autres par le creusement ou par l'allongement des traits, par l'abattement des yeux, par la forte pression & l'adhésion intime des lèvres l'une à l'autre, par la pâleur & la rougeur qui se succédoient alternativement, & par un tremblement étonnant dans tous les membres.

» J'en voyois dont les yeux étoient élevés & fixés vers le ciel, la bouche béante, &

» les lèvres dans cet état de contraction auquel
» un ris purement corporel & sardonien les
» détermine. De profonds soupirs, des bras affaîfés & pendans, des paupières à peine entr'ouvertes, une face livide & inondée de sueur, désignaient dans ceux-ci l'abattement de toute la machine, tandis que ce même abattement s'annonçoit dans ceux-là par la courbure de leur corps, la flexion de leurs genoux, la position de leurs yeux constamment attachés sur la terre, & par l'abandon total de leur tête qui, livrée à sa pente naturelle, s'inclinait en avant, & succomboit à son propre poids.

» D'autres ébranlemens suscités par l'approche de l'instant redouté, se faisoient encore apercevoir; une infinité d'autres signes & de nouvelles révolutions, non moins vivement caractérisées, succédoient rapidement aux premières. Tel qui étoit auparavant dans cet anéantissement où l'âme, pour ainsi dire, éclipse, semble ne prêter au corps aucun mouvement, aucune vie, paroïssoit triompher sur le champ de cet accablement. L'élévation de sa tête, l'assurance de son regard, dénotoient en lui le courage & l'espérance. Tel autre, dont la sérénité avoit prélagé d'abord la tranquillité & la constance, devenoit triste, morne & interdit : en un mot tous les modes, toutes les diverses façons d'être & de sentir, étoient extérieurement exprimés d'une manière si intelligible par l'augmentation, la diminution & le changement de l'altération des linéamens ou des traits de chaque visage, qu'il étoit absolument impossible de méconnoître, non-seulement les différens genres, mais les différens degrés des affections tumultueuses d'où naissoient successivement tant de désordres.

» J'observai des touches encore plus ressenties & des passions plus fortement prononcées lorsqu'il fut question d'interroger le sort. Le malheureux qui avoit témoigné le plus d'impatience d'apprendre le sien, se traînoit avec peine vers le lieu où le hasard alloit en décider. Sa main se refusoit à l'action qui devoit l'en instruire : il ne se faisoit qu'en frémissant de la balle sur laquelle sa destinée étoit écrite, & la crainte & l'effroi l'emportant sur le desir d'être tiré d'une incertitude cruelle, dans laquelle il auroit alors préfééré de demeurer, il jetoit loin de lui, & avec une sorte d'horreur, cette balle aussitôt qu'il l'avoit prise, & ne s'informoit pas de ce qui pouvoit en résulter pour lui de consolant ou de funeste.

» Un autre s'avançoit avec cette audace qu'inspirent quelquefois les grands dangers; mais après s'être assuré par lui-même de la faveur du sort, il tomboit dans la situation

» d'un homme épouvanté du seul souvenir du
» péril imminent auquel il étoit échappé.

» Plusieurs s'offroient au coup avec une réso-
» lution qui dans les uns tenoit du désespoir,
» & pouvoit être dans les autres l'effet d'un
» véritable étourdissement.

» Entre ceux que le hasard rendit à eux-
» mêmes, quelques-uns montrèrent une tran-
» quillité que je n'envifageai pas néanmoins
» comme une exemption entière de tout trouble ;
» cette tranquillité, plus froide dans quelques
» autres, me représentoit cet état d'indifférence
» qui est plus voisin de la tristesse que du
» plaisir. J'en contemplois beaucoup dont le con-
» tentement se manifestoit par des larmes plus
» ou moins abondantes : d'autres rioient, &
» versoit à la fois des pleurs ; d'autres encore
» faisoient malgré eux des cris, des sauts & des
» éclats de rire. L'équilibre des vibrations
» étant en effet rompu, l'empire de la volonté
» eût été certainement trop foible pour balan-
» cer en eux, dès le premier moment, l'irrup-
» tion soudaine & copieuse des esprits qui
» provoquoit leurs mouvemens. D'autres enfin,
» non moins transportés de plaisir, parloient
» sans cesse, & marquoient par une singulière
» volubilité de langue le sentiment dont ils
» étoient intimement pénétrés : car l'abondance
» ou la superfluité des paroles est souvent l'ex-
» pression d'une joie immodérée, comme le
» silence est l'expression d'une douleur pro-
» fonde.

» En considérant aussi ceux qui furent les
» victimes du sort, je remarquai dans l'un
» d'eux une résignation subite qui me surprit
» d'autant plus, que cet abandonnement total
» de lui-même venoit d'être précédé de toutes
» les démonstrations d'une terreur réelle. Un
» autre, qui s'étoit soutenu jusqu'alors en mas-
» quant son effroi de tous les dehors de l'ar-
» rogance, fut aussitôt abattu ; une respiration
» entrecoupée & tremblante lui permettoit à
» peine de proférer quelque plainte.

» Mais celui qui me remua le plus forte-
» ment étoit un jeune homme que j'avois vu
» plongé jusques là dans la plus affreuse con-
» sternation. Il s'avança pas à pas, & la tête
» toujours baissée, la vue de l'objet dans le-
» quel étoit renfermé son arrêt, porta tout-à-
» coup la rage jusques dans le fond de son
» ame. Soudain il grince des dents, frappe sa
» poitrine, & la déchirant d'une main avec
» fureur, il fouille de l'autre avec emporte-
» ment parmi les balles, la retire de même,
» & tendant son bras pour exposer à tous les
» yeux le sort qui lui est échu, son égarement
» est tel, que lui seul ne distingue plus rien.
» Ses membres, incapables de mouvemens,
» demeurent dans la situation où ils se trouvent,
» & toutes sensations cessent, pour ainsi dire,

» en lui, comme s'il eût été atteint de cette
» maladie formidable où le corps s'en tient à
» la position qu'il a prise ou qu'on lui donne ».

L'artiste curieux d'étudier la plus belle partie
de son art, celle qui peut l'élever au rang des
grands poètes, trouvera des occasions fréquentes
d'observer le jeu des différentes passions.

Quelques peintres, le Brun entr'autres, ont
tracé des exemples de l'expression du visage re-
lativement à quelques passions : mais qu'il y a
loin de ces essais à un ouvrage parfaitement
médité & étendu sur tout ce qui dans le corps
humain est susceptible d'expression, soit par les
formes, soit par les mouvemens, soit par la
couleur !

Des collections de dessins ou d'études faites
méthodiquement par des artistes habiles, aidés
des observations de quelques philosophes,
éclairés dans la partie des arts, seroient les vé-
ritables fondemens d'une science qui n'est pas
créée. On peut avancer que la théorie n'en est
qu'ébauchée, puisque les artistes n'ont d'autres
guides encore que leurs observations passagères,
& l'imitation des imitations célèbres. La res-
source du plus grand nombre est le tâtonnement
ou une sorte de routine.

Au reste, je placerai au mot *Passion* quel-
ques-unes des observations & des essais de le
Brun, mais en ne dissimulant pas, malgré ces
secours, la disette de l'art sur cet objet im-
portant. (*Article de M. WATELET,*)

EXPRESSION. On peut distinguer dans
l'expression une bonté absolue & une bonté
relative. Une figure dans laquelle l'artiste aura
su rendre avec la plus grande vérité une affec-
tion de l'ame, sera d'une bonne expression ab-
solue ; mais elle peut être justement condamnée
relativement au sujet du tableau, si elle ne
s'accorde pas avec l'expression générale que ce
tableau doit offrir. Par exemple, dans le tableau
de Jacques Jordaens, qui appartient au Roi, &
qui représente les vendeurs chassés du temple,
les expressions sont d'une grande justesse & d'une
parfaite vérité ; elles sont bonnes en elles-mêmes ;
& cependant elles sont vicieuses relativement
au sujet, parce qu'elles sont comiques, & qu'elles
distrayent le spectateur du respect qu'il doit avoir
pour une action de Jésus-Christ, tandis que
tout, dans le tableau, devoit tendre à inspirer
ce respect.

Dans un tableau représentant le martyre d'un
saint, tout doit concourir à faire entrer dans
l'ame du spectateur le sentiment d'une douleur
pieuse, à la vue des tourmens du héros qui
a scellé sa foi de son sang. Le Dominiquin
a donc manqué à l'expression relative, lors-
que dans le martyre de saint André, il a
représenté un bourreau qui est tombé en tirant
une corde, & d'autres bourreaux qui se moquent
de lui par des gestes grossiers. Cette scène bur-

lesque, considérée en elle-même, est d'une bonne *expression* ; mais cette *expression* est déplacée relativement au sujet.

Quelquefois une *expression* peut être de la plus grande bonté relative, sans avoir la bonté absolue. Raphaël nous offre un exemple frappant d'une *expression* de ce genre. Pour qu'un homme en étouffe un autre sous ses pieds, il faut qu'il fasse usage de toutes ses forces, & encore seront-elles insuffisantes. Mais dans le tableau de Raphaël, saint Michel, pour écraser le démon, ne le touche même pas. C'est que le saint archange a reçu pour cette action une partie de la puissance de Dieu même ; un geste, une intention lui suffit pour opérer. Son *expression* seroit donc insuffisante, même ridicule, s'il s'agissoit d'un homme : elle est sublime lorsqu'il s'agit d'un ministre de la divinité, & Raphaël a peut-être été de tous les peintres le seul capable de la trouver.

Comme il est resté jusqu'à présent le plus grand maître dans cette belle partie de l'art, nous croyons, pour faire connoître à cet égard ses principes & sa pratique, devoir transcrire ici ce qu'en a dit un peintre célèbre qui l'avoit beaucoup étudié.

« L'esprit de Raphaël étoit philosophique, & ne pouvoit être touché que des choses qui ont quelque *expression*. Il conçut les premières idées de l'*expression* figurée en voyant les ouvrages de Massacio, & les cartons de Léonard de Vinci. C'est d'après eux qu'il considéra la nature sous toutes ses faces, s'attachant particulièrement aux affections de l'ame, & à leurs effets sur le corps.

« Son premier soin, quand il vouloit composer un tableau, étoit de penser à l'*expression* ; c'est-à-dire, d'examiner suivant le sujet, quelles passions devoient animer les personnages en général ; ensuite il calculoit les degrés de ces passions, & déterminoit les personnages auxquels il falloit les donner ; quelles espèces de figures il devoit employer ; quel doit être leur nombre, & à quelle distance de l'objet principal il étoit convenable qu'elles fussent placées pour mieux concourir à l'effet général. Par ce moyen il concevoit l'étendue de son ouvrage, déterminoit la grandeur du champ qu'il devoit remplir, & les rapports mutuels de l'*expression* de l'objet principal, & de celle des principaux groupes. Il considéroit si l'action se bornoit au moment actuel, ou si elle devoit s'étendre au-delà ; si elle étoit d'une *expression* forte ou foible, ou tempérée ; si elle avoit été précédée de quelque événement antérieur, ou si quelque événement postérieur devoit la suivre ; si la scène étoit tranquille ou tumultueuse, agréable ou triste, ordinaire ou singulière, paisiblement ou tumultueusement lugubre.

» Après avoir réfléchi sur tous ces détails, il choisissoit ce qui étoit le plus nécessaire pour disposer son objet principal, & lui donnoit la plus grande vérité & la plus grande clarté. Ses autres idées se suivoient conformément à leur importance, & il plaçoit toujours les choses les plus nécessaires avant celles qui l'étoient moins : de cette manière, ses ouvrages, sans manquer d'aucune partie essentielle, n'en avoient aucune d'inutile, & le beau s'y trouvoit toujours, tandis que chez les autres artistes, le nécessaire manque souvent, parce qu'ils ont cherché la beauté dans les choses inutiles.

» Lorsqu'il passoit à chaque figure en particulier, il ne cherchoit pas d'abord, comme les autres peintres, l'attitude la plus pittoresque qu'il pouvoit leur donner, sans prendre garde si ces figures convenoient au sujet ou non ; mais il réfléchissoit sur ce qui se devoit passer dans l'ame d'un homme qui se trouveroit dans une circonstance semblable à celle qui lui étoit offerte par son sujet. Il songeoit, ensuite à l'effet que telle ou telle passion devoit faire sur le personnage qu'il représentoit ; & quelle partie du corps devoit être mue pour l'exprimer : c'est à cette partie qu'il donnoit alors le plus d'action, en laissant oisives celles qui n'y étoient pas nécessaires. Voilà pourquoi l'on trouve dans les tableaux de ce maître de ces figures tranquilles & droites qui sont aussi belles que celles dont le mouvement est très-marqué dans une autre partie du tableau, parce que cette attitude simple & tranquille, sert à exprimer la situation intérieure de l'ame, & que les autres qui sont en action, représentent des mouvemens extérieurs.

» Ainsi on trouve l'esprit de Raphaël dans chaque ouvrage, dans chaque groupe, dans chaque figure, dans chaque membre, dans chaque articulation, & jusques dans les cheveux & dans les draperies. S'il fait parler quelqu'une de ses figures, on s'aperçoit si son ame est calme, ou si elle parle avec véhémence. Celle qui pense, a véritablement l'air d'un homme qui médite ; & l'on distingue dans toutes les passions susceptibles d'être fortement rendues, si elles ne sont que commencer, si elles sont à leur plus haut période, ou bien si elles finissent.

» Je n'écris point pour ceux que la paresse domine, & qui prennent pour prétexte, comme on le fait souvent, qu'il est impossible de connoître les beautés de Raphaël à moins que d'être à Rome : car je puis assurer que ceux qui sont en état de réfléchir, pourrout faire toutes les remarques que je

» viens d'indiquer, d'après les gravures que
» Marc-Antoine, Augustin de Venise, & d'au-
» tres, nous ont données des ouvrages de ce
» grand maître, quoique l'expression y soit né-
» cessairement affoiblie

» L'objet qu'il a eu principalement en vue,
» c'est l'invention, & l'invention consiste dans
» l'expression de la vérité. Toutes les figures de
» ses tableaux sont ce qu'elles doivent être, &
» ne sauroient servir à exprimer une autre pas-
» sion. Le caractère pensif, le triste, le gai, le
» furieux, sont tous également bien rendus. Il
» n'a pas seulement donné l'expression conve-
» nable à chaque figure, mais le sujet entier
» & ses différentes épisodes ont les caractères
» requis pour servir d'accessoires à la figure
» principale. Ce qu'il y a d'étonnant, c'est la
» variété qu'il a su mettre dans une même ex-
» pression, & le jugement qu'il a montré, en
» se servant tantôt de plusieurs figures pour
» rendre une seule expression; & tantôt d'une
» seule partie d'une figure, le tout suivant que
» l'exigeoit le sujet, & non pas au hasard; &
» par un simple luxe d'imagination, mais selon
» la véritable dignité, & selon que la force de
» l'expression le demandoit.

» Il offre des variétés sans contrastes recher-
» chés, des passions violentes sans grimace &
» sans bassesse. Il a même connu l'expression de
» l'ame; & ses effets sur les tendons des diffé-
» rentes parties du corps; qu'il a, quelquefois
» exprimés par le seul mouvement d'un doigt.
» Il a su faire usage aussi des choses qui n'é-
» toient bonnes que parce qu'il savoit les em-
» ployer à-propos, & qui auroient fait un mau-
» vais effet ailleurs. Aucun artiste n'a su trou-
» ver comme lui le juste degré du *ni plus ni*
» moins de mouvement que l'ame produit sur
» le corps. Trop souvent, au lieu de personnes
» animées par une passion grande & forte, on
» a fait des espèces de frénétiques, & pour
» rendre les mouvemens d'une ame tranquille
» & sage, on a peint des figures froides & in-
» sensibles.

» Communément la première chose sur la-
» quelle les artistes fixent leur attention pré-
» férablement à toutes les autres, c'est l'agen-
» cement & la composition de chaque figure,
» selon le contraste & les règles de l'art; Ra-
» phaël, au lieu de suivre cette méthode, se
» représentoit d'abord à l'esprit toutes les par-
» ties telles qu'il convenoit qu'elles fussent pour
» concourir à l'expression générale; ensuite il
» pensoit à l'objet principal de son sujet; &
» enfin à chaque figure en particulier: il n'en
» plaçoit aucune sans avoir examiné auparavant
» quelles étoient celles qui devoient paroître
» le plus, en commençant toujours par les par-
» ties qu'il vouloit faire agir pour exprimer la
» passion, & en laissant plus ou moins oisives

» celles qui n'étoient pas utiles à cette expres-
» sion. Il a su exprimer la simplicité d'esprit, le
» recueillement, & toutes les passions tant inté-
» rieures qu'extérieures. J'entends par passions
» intérieures, celles que le peintre doit expri-
» mer par les moindres parties & les membres
» les plus délicats, tels que le front, les yeux,
» les narines, la bouche, les doigts, &c. Les
» passions extérieures sont celles qui se mani-
» festent par des mouvemens violens, qui sont
» les effets d'une passion spontanée ou portée à
» l'excès.

» Raphaël a eu soin aussi de ne représenter
» jamais, ou du moins que très-rarement, une
» action achevée: j'appelle une action achevée,
» lorsqu'il ne reste plus rien à faire pour la té-
» miner. Par exemple, une personne qui mar-
» che, quand elle a fait un pas & posé le pied,
» ne peut plus faire autre chose que de recom-
» mencer cette même action; & cette attitude
» ne fera pas un aussi grand effet dans un ta-
» bleau, que celle d'une figure représentée ac-
» tuellement en action, & qui n'a pas encore
» achevé le pas: c'est que, par ce moyen,
» on laisse travailler l'imagination du specta-
» teur, qui s'aperçoit aisément que la figure
» doit finir le mouvement actuel, & ne peut
» pas rester immobile, comme celle qui a fini
» ce mouvement, & qui peut demeurer tran-
» quille sans en faire un autre. Une figure dont
» l'action est terminée, reste oisive & sans occu-
» pation.

» Raphaël a employé une finesse de l'art peu
» connue des artistes vulgaires; c'est la mé-
» thode de cacher avec adresse une partie du
» corps, telle qu'une main, un pied, &c.:
» car on ne peut pas dire qu'il n'a pas montré
» ces parties, parce qu'il n'a pas su les bien
» faire; mais il ne s'est servi de cette sage éco-
» nomie, que pour ne pas montrer des parties
» qui seroient restées oisives, ou qui auroient
» été aux parties principales quelque chose de
» leur beauté. Il a souvent aussi caché certaines
» parties, à cause du mauvais effet qu'elles
» auroient produit avec une autre partie qu'il
» vouloit faire paroître. Ce qui prouve cette
» idée, c'est qu'il n'a pas fait usage de cette
» méthode dans ses figures principales, mais
» seulement dans celles qui pouvoient souffrir
» quelque négligence apparente. (*Extrait*
» *des œuvres de Mengs.*)

» Nous avons rendu compte des observations
» faites par le Brun, dans une conférence de l'ac-
»adémie, sur la composition du tableau de la
» manne donnée aux Israélites dans le désert, par
» le Poussin. Nous avons promis alors de reve-
» nir sur cet ouvrage de l'art, pour montrer, par
» un bel exemple, comment toutes les figures
» d'un tableau doivent concourir, par leurs ex-
» pressions, à l'effet que le peintre veut produire.

C'est encore le Brun qui continuera de parler ici ; mais pour le bien entendre , il faut relire ce qui a été dit de la composition & des différens groupes de ce tableau , *article COMPOSITION* ; & sur-tout avoir sous les yeux le trait de ce tableau. *PLANCHE I.*

Le Brun montra que le Poussin a rendu toutes ses figures si propres au sujet , que toutes ont rapport à l'action , & contribuent à faire connoître les maux que le peuple Juif avoit soufferts. Les uns languissent encore , & ne sont pas même instruits de l'assistance miraculeuse qui vient de leur être envoyée ; les autres en éprouvent déjà les effets , & sont partagés par des actions qui , toutes différentes , tendent également à exciter l'intérêt du spectateur.

Ce n'est pas sans dessein que l'artiste a choisi un homme avancé en âge , pour lui faire regarder une femme qui allaite sa mère. Une action de charité si extraordinaire devoit être regardée par un personnage grave ; un tel spectateur la relève encore davantage , parce qu'il est plus capable d'en sentir le prix ; & comme il s'applique à la considérer , il engage ceux qui voyent le tableau , à s'y attacher plus particulièrement à leur tour , & à la mieux apprécier.

On reconnoît aisément dans la figure de cet homme , les sentimens de surprise & d'admiration dont il est pénétré. Ses bras sont retirés & posés contre le corps , parce que , dans les grandes surprises , tous les membres ont coutume de se retirer les uns près des autres , sur-tout quand l'objet qui surprend , n'imprime dans l'esprit qu'un sentiment d'estime & d'admiration , sans aucun mélange de crainte ; car la frayeur trouble les sens , & engage à chercher des secours , & à se défendre contre le péril dont on est menacé. La piété filiale représentée par le Poussin , n'inspire au vieillard qui en est témoin , qu'une admiration facile à reconnoître par l'expression de son visage. Il ouvre les yeux autant qu'il le peut ; on dirait qu'en regardant plus fortement , il espère comprendre davantage la grandeur de l'action dont il est touché , & qu'il force le sens de la vue à toute l'activité dont il est capable , pour mieux sentir ce qu'il ne sauroit trop estimer.

Il n'en est pas de même des autres parties de son corps : les esprits qui les abandonnent , les laissent sans mouvement. Sa bouche est fermée comme s'il craignoit qu'il lui échappât quelque chose de ce qu'il a conçu , & cette clôture du passage de la respiration , lui élève l'estomac plus qu'à l'ordinaire. Il semble se retirer un peu en arrière , pour témoigner sa surprise , & pour marquer en même temps le respect que lui inspire cette action vertueuse.

La femme pieuse qui allaite sa mère , ne la regarde pas en lui rendant ce généreux secours :

c'est son enfant qu'elle regarde ; c'est vers lui que son corps est penché. Le desir qu'elle éprouve de les secourir tous deux , lui fait faire une double action de mère. D'un côté , elle voit dans une extrême défaillance celle qui lui a donné le jour ; & de l'autre , elle voit celui qu'elle a mis au monde , lui demander une nourriture qui lui appartient , & qu'elle semble lui dérober en la prodiguant à une autre. Le devoir & la piété parlent à la fois à son ame , & dans le moment qu'elle ôte le lait à son enfant , elle lui donne au moins des larmes. On voit que , par ses paroles & ses caresses , elle cherche à l'appaiser , & semble implorer le pardon du tort qu'elle lui fait. L'enfant se contente de pleurer , & ne s'emporte point avec excès pour avoir ce dont on le prive.

L'action de cette vieille femme qui embrasse sa fille , & qui lui met la main sur l'épaule , est bien une action des vieilles gens , qui embrassent avec force ce qu'ils tiennent , craignant toujours qu'il ne leur échappe , & elle marque en même temps l'amour & la reconnoissance de cette mère pour sa fille.

Le malade qui se lève à demi pour les regarder , contribue encore à les faire remarquer. Il est si surpris , qu'il oublie son mal pour les considérer. Comme la chaleur naturelle agit principalement où les esprits se portent avec le plus d'affluence , on voit que toute sa force se trouve dans la partie supérieure du corps où les esprits sont appelés par l'admiration qu'il éprouve.

Par la figure du vieillard qui , couché derrière ces deux femmes , regarde le ciel en étendant les bras , & par celle du jeune homme qui lui montre les lieux où tombe la manne , le peintre a voulu désigner deux mouvemens d'esprit fort différens , quoiqu'excités par la même cause. Le jeune homme , en voyant tomber cette nourriture extraordinaire , la montre avec empressement au vieillard , & n'est occupé que de la joie qu'il ressent de ce bienfait , sans penser à celui qui l'accorde : le vieillard plus sage est moins pressé de regarder la manne , que de lever les yeux au ciel , & d'adorer la providence qui la répand sur la terre.

Le Poussin ne dispoit pas seulement ses figures pour remplir l'espace de son tableau , il leur donnoit à toutes des mouvemens divers dont elles sembloient animées , & avoit soin que tous ces mouvemens eussent des causes particulières qui se rapportassent à son sujet principal. Ainsi , comme le Brun ne manqua pas de l'observer , on voit par l'action de ces deux jeunes garçons , qui se poussent pour recueillir la manne sur la terre , l'extrême nécessité , le besoin pressant auquel le peuple de Dieu se trouvoit réduit. Ces deux jeunes gens

ne se battent pas comme des ennemis qui se voudroient du mal ; l'un tâche seulement que l'autre ne prenne pas ce qui lui est si nécessaire à lui-même.

Une femme invite un jeune homme qui tient de la manne dans une corbeille, à en porter au vieillard qui est derrière elle : exemple touchant de bonté. Le besoin qu'elle vient d'éprouver, ne la rend que plus sensible aux souffrances des malheureux.

Une belle & jeune fille regarde en haut, tendant le devant de sa robe, & sans daigner se baisser pour recueillir la manne, elle la reçoit du ciel, comme s'il ne la répandoit que pour elle. L'artiste a voulu exprimer par cette figure l'humeur trop souvent dédaigneuse des femmes qui ont de la beauté. Elles croient que la nature entière doit être à leur service, & ne reçoivent même les bienfaits que comme des tributs qu'elles sont en droit d'attendre & d'exiger.

Le Poussin a représenté un homme qui porte de la manne. On voit, par son action, qu'il ne fait que commencer à en porter à sa bouche, pour savoir quel en est le goût ; & cet épisode, en apparence peu intéressant, mais en effet très-ingénieux, fait connoître que la manne est une nourriture nouvelle, encore inconnue au peuple à qui elle est accordée. Ainsi le tableau ne représente pas indistinctement la manne tombant dans le desert ; mais le premier instant où elle est tombée.

L'homme & la femme que l'on voit si attachés à en ramasser, sont dans la même attitude, parce que tous deux ont une même intention : on voit par leur empressement qu'ils sont du nombre de ceux qui, par une prévoyance inutile, & par une coupable défiance des secours d'en haut, tâchent d'en faire une trop grande provision.

Le Brun fit encore remarquer, comme une des belles parties du tableau, ce groupe de figures qui paroissent à l'avant, tant Moïse & Aaron. Des hommes à genoux, d'autres dans une posture d'humiliation, & ayant des vases de manne, semblent remercier le prophète, du bien qu'ils viennent de recevoir. Mais Moïse levant en haut les bras & les yeux, leur répond que c'est du ciel que leur vient ce secours ; & le grand prêtre Aaron, joignant les mains, leur donne l'exemple de rendre grâces à Dieu.

Les anciens & les sages d'Israël sont derrière Moïse. Comme ils ont une connoissance plus particulière que la multitude, des miracles que Dieu opère par l'entremise de son prophète, ils regardent en haut, & remercient le Tout-Puissant des bienfaits qu'il accorde à son peuple choisi.

Enfin toutes les figures d'un tableau, le site, les épisodes, les accessoires, le ton gé-

néral, les teintes particulières, la couleur, l'étoffe, la forme des draperies, doivent contribuer à fortifier l'expression principale, & à pénétrer l'âme du spectateur des sentimens que l'artiste s'est proposé d'exciter. Les beautés mêmes qui contrarient cet objet, deviennent des défauts, parce qu'elles sont déplacées. (*Article de M. LEVESQUE.*)

EXTRÉMITÉS (subst. fém. plur.). On entend par le mot *extrémités*, dans le langage de la peinture, les mains & les pieds. La tête devroit sans doute y être comprise ; mais comme elle s'est emparée presque entièrement du droit de caractériser les perfections qu'elle rend plus sensibles, & d'exprimer les affections par un jeu plus varié & plus multiplié des muscles que toutes les autres parties, on la met dans une classe particulière.

Les mains & les pieds sont cependant des organes d'expressions qui, bien accordées avec celles du visage, contribuent infiniment à caractériser & à rendre plus vraies les figures que le peintre s'efforce de nous présenter comme vivantes.

Les *extrémités* sont susceptibles de grâces ; elles expriment à leur manière la joie, la douleur, & entraînent le plus souvent le reste du corps dans leurs mouvemens, en sorte qu'elles en déterminent les positions, les attitudes & la pondération.

Voyez au théâtre un excellent pantomime ; la liberté plus entière que donne son silence d'observer avec attention toutes les parties de son corps, vous font remarquer combien l'accord parfait de l'impression de toutes les parties, & sur-tout des pieds & des mains, contribue à la vérité qui vous attache, ainsi qu'à l'éloquence & à l'énergie du jeu muet. Il est inutile de s'arrêter à établir combien la peinture se rapproche de la pantomime. Quant à la grâce, il est aisé d'observer encore combien les détails de la conformation des mains, que la nécessité de leur usage offre sans cesse à nos yeux, les rend susceptibles d'agrémens.

Aussi l'imitation savante & fine de ces beautés contribue-t-elle infiniment à rendre agréables les tableaux des peintres qui, les ayant étudiées, les rendent sensibles dans leurs ouvrages. C'est ainsi qu'une Vierge du Guide ou de l'Albane s'embellit aux yeux de ceux qui la regardent lorsqu'on observe les justes proportions de ses doigts finement étagés & d'une main doucement arrondie, dont les muscles forment dans les points où ils s'attachent de légères cavités, pour désigner, par les formes les plus agréables, ce que les articulations & la nature des os pourroient donner de sécheresse aux mouvemens.

La nature a formé les pieds sur les mêmes principes, & leur a donné les mêmes moyens de contribuer à la perfection générale par les beautés de leurs formes & la variété de leurs différentes parties : mais l'usage s'oppose parmi nous aux études qui seroient nécessaires aux peintres pour faire un plus fréquent emploi de ces sources d'expressions & de beautés. Ils ne trouvent presque jamais pour objets de leurs études que des pieds plus ou moins déformés par les loix de la mode, & par l'art des cordonniers, tous plus ou moins habiles à détruire la nature.

La nécessité nous contraint à couvrir nos pieds de manière à ne pas laisser même entrevoir leurs formes, & l'usage, ou plutôt l'abus & l'extravagance d'une prétention mal entendue, conduit sur-tout les femmes à défigurer ces parties, sans que les douleurs habituelles & les inconvénients qui en résultent, puissent l'emporter sur les faux préjugés qui se sont établis.

Et comment, si la gêne & les douleurs ne les trompent pas, pourroit-on, par des raisonnemens, persuader à nos belles que l'excessive petitesse des pieds, beauté de convention qu'elles se disputent entr'elles, n'est pas une imperfection moins choquante que le seroit leur grosseur excessive ? Les artistes sur-tout qui connoissent mieux que tout autre cette erreur, plaignent avec intérêt celles sur lesquelles ils desireroient se modeler ; mais ils ne se refusent guère à sourire lorsqu'ils voient un corps énorme se mouvoir en chancelant sur deux pivots disproportionnés, & les femmes perdre & rechercher sans cesse un équilibre pénible, que la moindre distraction ou la moindre opposition les empêche de retrouver.

C'est pour parvenir à cette ridicule démarche que nos femmes, dès leur première jeunesse, détruisent la forme de leurs orteils, & celle des jointures qui attachent les pieds à la jambe. Cet usage barbare a tellement prévalu dans toutes les classes de la société, que si l'on desireroit d'un peintre ou d'un sculpteur une Vénus entrant dans le bain, ou les Graces telles que la nature en a suggéré l'idée aux artistes de l'antiquité, il fait les plus inutiles recherches pour trouver en réalité ces perfections que tant de modernes Vénus & tant de Graces prétendues croient posséder.

Il résulte encore des absurdités dont je viens de parler, que si nos artistes, fidèles aux proportions consacrées par les plus beaux ouvrages de l'antiquité, donnent aux pieds d'Hébé ou de Flore, la longueur qui doit constituer leur juste dimension, la moitié du public, tout au moins, se croit obligée de blâmer la nature & l'art, plutôt que d'avouer une erreur accréditée.

Voilà ce qui regarde les graces & les proportions des *extrémités*.

Quant à l'expression, il est facile de conce-

voir au moins combien elles en sont susceptibles, en examinant, comme je l'ai dit, les bons pantomimes & les comédiens, qui ont approfondi leur art, & mieux encore les beaux ouvrages de l'antiquité.

Il faut convenir que les obstacles que mettent nos vêtemens à ce concours d'expression de toutes les parties qui sont destinées à la rendre plus sensible, en ôtent en grande partie la connoissance à ceux pour qui sont destinés les ouvrages de l'art, de manière que ne pouvant les bien juger, leur indulgence entraîne sans doute les artistes à les négliger : mais la nécessité où se trouvent les peintres d'histoire, d'offrir souvent la nature sans voiles, les force cependant à donner aux *extrémités* des expressions, qui trop souvent ne sont pas fondées sur une étude assez approfondie, & qui se trouvant ou fausses, ou faibles, ou peu d'accord avec celles du visage, affoiblissent plutôt l'effet général qu'elles ne l'augmentent.

Ces artistes qui, pour représenter complètement la douleur, devroient au moins avoir sans cesse sous les yeux le Laocoon, ne sentent ni assez fortement, ni avec assez de justesse, que les affections déchirantes doivent agir sur les *extrémités* en raison du nombre de charnières & de cordes qui s'y trouvent dans un espace peu étendu. En effet, chaque doigt éprouve sa portion de la douleur qui agit sur l'origine de tous les muscles, & sur le principe des esprits ; chaque nerf exprime & crie, si l'on peut parler ainsi ; & il sembleroit que nos affections portées jusqu'aux *extrémités*, redoublent de violence, parce qu'elles ne peuvent s'étendre plus loin.

Il paroît que c'est dans l'intérieur & vers les régions du centre, telles que le cœur & le diaphragme, que les affections pénibles excitent les plus grands orages. Mais si la représentation de ces effets est interdite à l'art dont je traite, la nécessité devient plus grande pour ceux qui l'exercent, d'étudier avec recherche les mouvemens dont je parle, & de les rendre avec une justesse qui produise l'effet que nous fait éprouver dans la nature le concours de toutes les parties qui en sont susceptibles.

Mettez-vous donc en garde, jeunes artistes, contre l'exemple & les obstacles qui rendent si communes dans les ouvrages de peinture l'incorrection & la fautive expression des *extrémités*.

Lorsque vous commencez à dessiner & à peindre, ce sont presque généralement les parties de la figure dont vous négligez le plus l'étude approfondie. Cette étude exige à la vérité des observations justes & exactes sur une quantité de parties mobiles ; & de charnières ; pour ainsi dire, accumulées : mais elle est indispensable pour parvenir au complément de l'expression. Cependant combien de peintres les dessinent, les disposent & les représentent de pratique, & d'après

d'après une sorte de routine ! Combien de maîtres se font reconnoître aux formes toujours semblables & toujours fausses , & aux positions imaginaires des bras , des pieds & des mains des personnages qu'ils mettent en scène ! Combien , si l'on cachoit les têtes de la plupart de leurs figures , ne seroit-il pas difficile , & même souvent impossible , de déterminer à la disposition & aux mouvemens des *extrémités* , la position des corps de ces figures , & , à plus forte raison , les im-

pressions de leur ame ! (*Article de M. WATELET.*)

Quand M. WATELET écrivoit cet article , l'école françoise méritoit en général ce reproche : mais il faut reconnoître qu'aujourd'hui les plus célèbres de ses maîtres , loin de négliger les *extrémités* , en font l'objet de l'étude la plus soigneuse , & donnent à ces parties toute l'expression & toute la beauté dont elles sont susceptibles. (L.)



F

FABRIQUE, (subst. fém.) signifie, dans le langage de la peinture, tous les bâtimens, toutes les constructions dont cet art offre la représentation, soit comme objet principal, ainsi qu'on le voit dans les tableaux d'architecture, soit comme lieu de la scène & ornement du fond d'un tableau d'histoire, soit enfin comme richesse & embellissement des paysages.

Ce mot réunit donc, dans le sens étendu qu'il présente, les palais & les cabanes; mais, par une singularité attachée à quelques arts d'imitation, tandis que, dans la réalité, on admire les beaux édifices, & qu'on regarde avec dédain les masures ou les chaumières, on voit souvent avec assez d'indifférence la représentation d'un palais. L'artiste qui la met sous nos yeux nous ennuie, tandis qu'on se sent attaché par la peinture des ruines d'un grand édifice, ou intéressé par celle d'une simple & pauvre cabane.

S'occuper à rechercher tout ce qui peut occasionner cette différence d'affections, seroit peut-être une occasion de démêler plusieurs nuances assez finés de nos sentimens moraux; mais pour ne pas trop m'écarter de mon sujet, je me contenterai d'abord de dire que l'imitation d'une *fabrique* régulière, & par conséquent symétrique, quelque riche qu'elle soit, n'offre à l'art & à celui qui regarde l'ouvrage, qu'une uniformité à laquelle il est bientôt indifférent, & qui dès-lors l'ennuie; au lieu que les destructions présentent au peintre & à l'amateur des tableaux, des accidens innombrables, qui donnent lieu au premier d'exercer son talent, en offrant au second des variétés qui l'attachent.

Cette cause, efficace sans doute, a donné dans la peinture un tel avantage aux ruines, ouvrage du tems, & aux chaumières construites par la pauvreté, qu'il s'est trouvé de tout tems des artistes qui s'y sont consacrés presque exclusivement; en sorte qu'on les désigne sous le nom de peintres de ruines, & même de peintres de barques. Les accidens pittoresques, attachés aux destructions & à la pauvreté, l'emportent en effet sur ceux de la perfection conservée & de la richesse fastueuse; & jusques dans les imitations dont on embellit avec tant d'affection aujourd'hui les jardins qu'on appelle à l'angloise, on donne la préférence aux donjons ruinés, aux ponts brisés & aux barques même, sur les constructions régulières. Seroit-ce, indépendamment de la raison que nous avons donnée relativement à la peinture, que dans ces jardins où la destruction devient un ornement, le luxe per-

F

sonnel veut jouir à son aise & à son gré des contrastes qui lui font mieux sentir les avantages qu'il possède; ou bien que ce luxe, dédaignant & redoutant la peine d'aller observer les cabanes véritables, qui n'inspirent, par l'état de leurs habitans, que des sentimens pénibles, aime mieux en former des représentations, qui laissent l'âme des riches dans la tranquillité?

Pour revenir à des observations plus relatives à la peinture, je m'en tiendrai à dire que la régularité des édifices fait que, d'une part, on les voit comme d'un coup d'œil, parce que les parties symétriques se supposent les unes les autres, dès qu'on a fixé le regard sur une d'entr'elles; & encore parce que les lignes droites, qui sont multipliées dans ce genre d'ouvrage, deviennent froides dans la représentation, sur-tout lorsque cette représentation se présente long-tems aux yeux du spectateur; d'ailleurs la couleur a nécessairement une uniformité générale dans un édifice qui n'a éprouvé aucune altération, & enfin, un édifice régulier, & d'une conservation parfaite, n'offre rien qui rappelle aucune idée de mouvement; tandis que ce même édifice en ruines fait naître l'idée des destructions dont il est encore menacé: il offre mille accidens qui rappellent l'idée de sa chute, & dont la variété contraste avec ce qui subsiste encore.

C'est aussi une source de plaisir que de voir des assemblages d'objets qui ne doivent pas se rencontrer ensemble. Un arbre qui est né & qui élève sa tête à travers les débris, fait évaluer le tems de ce désordre; les plantes qui se font jour dans les fentes ou dans les joints des pierres énormes qu'elles désassemblent, par le seul mouvement, si foible en apparence, d'une végétation progressive; les eaux, qui, arrêtées par des débris de colonnes, de voûtes, de statues, réfléchent les couleurs de la verdure, les tons des matériaux vieilliss & enrichis d'une variété de teintes, favorables à la peinture; voilà une légère idée de ce qui attache les peintres à ces accidens, & les amateurs de la peinture à ces représentations.

Mais indépendamment des artistes qui se fixent à ces images, les peintres de paysage & d'histoire, comme je l'ai dit, sont souvent obligés de faire entrer des *fabriques* dans leurs compositions. Les scènes & les fonds d'une infinité de sujets, vrais ou fabuleux, doivent en être enrichis. Les observations qu'on peut faire à cet égard, se réduisent à quelques

principes généraux, dont l'intelligence & le goût des artistes doivent faire une application convenable.

Celui qui me paroît le plus important, est l'obligation d'avoir une connoissance théorique assez approfondie, de l'architecture & de la perspective. L'habitude acquise de former des plans géométraux, & d'élever sur ces plans les représentations perspectives de différens édifices, est le fondement de la vérité de ces images peintes, comme la connoissance des ordres & de leur emploi, est une source de richesses pour la peinture. Il résulte de ces connoissances que les édifices, dont souvent une partie est le lieu choisi pour une scène pittoresque, s'offrent dans le tableau avec la juste apparence qu'ils doivent avoir. Combien, au contraire, de ces péristyles, de ces salons, de ces temples qu'offrent nos tableaux, s'écrouleraient, si l'on hasardait de les construire sur les plans qu'indique leur représentation ! Combien d'effets seraient convaincus d'être imaginaires, si on les soumettoit à l'épreuve sévère des démonstrations géométriques que prescrivent les perspectives locale & aérienne !

L'observation des règles (je ne puis trop le répéter) est le soutien des beaux-arts, comme les licences & l'arbitraire en sont la ruine. Tant que les arts, appuyés sur la base des sciences exactes & démontrées, produisent des imitations vraies, ils combattent avec succès le refroidissement & le goût énervé des siècles qui se dépravent : dès que les arts offrent des ouvrages dont on peut démontrer les défauts, ils donnent sur eux un avantage dont profitent l'ignorance & la barbarie.

Voilà donc pourquoi principalement on a raison de s'élever contre les innovations qui s'éloignent de ce qui a été consacré de l'aveu de plusieurs siècles éclairés, & regardé comme approchant le plus de la perfection. On peut à l'aide de l'esprit & de raisonnemens sophistiques, combattre le respect, peut-être porté à quelque excès, pour les chefs-d'œuvre reconnus ; mais ces armes qu'emploient l'esprit & l'artifice, tournent bientôt contre l'intérêt même de l'esprit, des arts & des hommes.

Dans l'art de la peinture, l'anatomie, la pondération, les proportions & la perspective sont le *Palladium*, dont la perte doit entraîner nécessairement la dépravation de l'art. La perspective, qui est si essentielle à l'objet que je traite, donne les règles des rapports des objets entr'eux, & de leurs apparences, suivant leurs plans & leurs distances. Elle est nécessaire, même dans la représentation des ruines ; car il faut qu'un homme instruit puisse, à l'aide de quelques parties conservées, reconstruire, s'il le veut, l'édifice.

Les grands peintres ont étudié avec soin l'architecture, qui entraîne l'étude de la perspec-

tive. Plusieurs même ont construit avec succès, & l'on peut être bien assuré par là que les édifices dont ils enrichissoient leurs tableaux, n'étoient pas *inconstruisibles* ou près de s'écrouler. Plusieurs exerçoient encore la sculpture : on doit penser qu'ils avoient une juste idée du relief & des formes en elles-mêmes.

Si les peintres ont tant à gagner, lorsqu'ils s'instruisent à fond des arts limitrophes de celui qu'ils exercent, on peut croire que les architectes, à leur tour, ne perdroient pas leur peine à exercer la peinture & la sculpture, quand ce ne seroit que pour s'y intéresser plus encore qu'ils ne font ; car enfin les arts sont frères ; leur union fait leur force, & par conséquent leurs rivalités ou leur désunion, nuisent à leurs succès, & préparent leur ruine. (*Article de M. WATELET.*)

F A C E, (subst. fém.) dans les arts du dessin, la tête & la *face*, c'est-à-dire, la longueur perpendiculaire de l'une ou de l'autre, est établie comme mesure commune de toute la figure dont elle fait partie.

Cette manière de mesurer, prise d'une portion de l'objet qu'on doit soumettre à des proportions convenues, a un grand avantage sur toute autre, c'est-à-dire, sur les mesures étrangères à l'objet qu'on veut mesurer, parce qu'elle est moins sujette à varier, & que les usages qui peuvent changer les mesures communes, ne peuvent causer d'erreur ni d'obscurité à ceux qui s'en servent.

On sent aisément que cette préférence ne peut avoir lieu pour la plus grande partie des objets usuels, parce que d'une part il est très-difficile, & il a été même impossible jusqu'à présent de trouver, dans ces sortes d'objets, l'équivalent de la mesure dont il est question, & que d'une autre part, si l'on parvenoit à en découvrir une, il seroit infiniment difficile de l'établir universellement, & que cet usage, trop uniforme présenteroit peut-être quelques inconvéniens par rapport à l'industrie du commerce, tel qu'il est établi.

Quant à l'avantage de la manière de mesurer toutes les parties d'une figure par la longueur de la *face* & ses divisions, il n'est pas difficile de le faire concevoir. Les différentes mesures communes des anciens sont aujourd'hui des objets de recherches ; par conséquent on ne les connoît pas avec la dernière exactitude. Si les belles figures qu'ils ont exécutées étoient toutes détruites, & que leurs proportions ne nous fussent transmises qu'à l'aide de ces anciennes mesures, nous ne pourrions nous aider qu'avec incertitude du secours qu'elles prêtent à nos arts.

Mais depuis la renaissance des arts, les figures ayant été mesurées sur les longueurs de

la tête, de la *face* & sur leurs divisions, ce fil nous restera, parce que si les hommes varient dans leurs usages, la nature jusqu'à présent ne varie point dans ses formes & dans ses proportions.

Il est fâcheux que la peinture, & sur-tout la sculpture, jouissent à-peu-près seules parmi les Beaux-Arts de cet avantage. Je dis à-peu-près, parce qu'il est commun à l'architecture qui mesure aussi les proportions de ses parties constituantes, par des portions prises dans ces mêmes parties. On mesure en effet les proportions des colonnes, des entablemens, des bases, & des parties de tous les ornemens, par diamètres ou demi-diamètres des colonnes de l'ordre qu'on emploie; & quoique ces mesures ou étalons varient suivant le caractère qu'on donne aux monumens, elles ne sont pas moins invariables, tant qu'il subsistera quelques vestiges des systèmes adoptés & des livres qui les décrivent scientifiquement. J'ai dit que la sculpture jouissoit plus complètement de cette manière d'assurer sa marche que la peinture, parce que la vérification qu'on veut faire de ces mesures n'est pas arbitraire, lorsqu'elle est appliquée à des objets qui, quant aux formes palpables, sont semblables aux modèles qu'on a dessein de représenter.

Dans la peinture il ne faut pas oublier que le relief n'est que feint, & que par conséquent il faut se contenter d'estimer la plupart de ces mesures dont les raccourcis, désignés par l'effet & l'illusion des couleurs, ne comportent pas des vérifications exactes.

Elles seroient possibles dans une figure que le peintre représenteroit debout; encore faudroit-il que les bras fussent étendus sans être ployés.

Cependant, à l'aide des *estimes* ou appréciations que l'artiste fait employer, il tire encore un grand & habituel secours des mesures constatées, soit d'après les plus beaux ouvrages de l'antiquité, soit d'après les observations déposées dans les ouvrages classiques de la peinture. Je n'offrirai pas ici les détails infinis dans lesquels on est entré sur ces mesures, depuis qu'on les a observées méthodiquement, & qu'on y a eu recours. Elles sont rapportées par de bons auteurs. Ceux qui veulent en acquérir la connoissance, doivent entrer dans les détails que nous ont transmis Léonard de Vinci, Albert-Durer, Lomazzo qui semblent avoir épuisé cette matière, & d'autres qui se sont enrichis de leur travail; on en trouvera cependant un précis dans l'article PROPORTION, & c'en sera assez pour satisfaire la curiosité de ceux qui veulent en avoir une première idée; autrement il faudroit copier exactement les bons auteurs, d'autant qu'on ne peut donner un simple extrait de ces ouvrages, qui contiennent des objets en quelque sorte géométriques & exacts.

J'ajouterai seulement ici que ce qu'on appelle la *face* est moins grand que la tête d'un quart; la tête est la longueur d'une ligne droite qui s'étendrait du niveau du sommet du crâne, sans se courber, jusqu'au bas du menton, & la *face* se compte du haut du front jusqu'au bas du menton. (Article de M. WATELET.)

FACILITÉ (subst. fém.) dans les arts & dans les talens, la *facilité* est une suite des dispositions naturelles. Un homme né poëte répand dans ses ouvrages cette aisance qui caractérise le don que lui a fait la nature. L'artiste que le ciel a doué du génie de la peinture, distribue ses couleurs avec la légèreté d'un pinceau facile : les traits qu'il forme sont animés & pleins de feu. Est-ce à la conformation & à la combinaison des organes que nous devons ces dispositions qui nous entraînent comme malgré nous, & qui nous font surmonter les difficultés des arts? Est-ce dans l'obscurité des causes physiques de nos sensations que nous devons rechercher les principes de cette *facilité*? Quelle qu'en soit la source, qu'il seroit avantageux de l'avoir assez approfondie, pour pouvoir diriger les hommes vers les talens qui leur conviennent, pour aider la nature & pour faire de tant de dispositions, souvent ignorées ou trop peu secondées, un usage avantageux au bien général de l'humanité!

Au reste la *facilité* seule, en découvrant les dispositions marquées pour un talent, ne peut pas conduire un artiste à la perfection; il faut que cette qualité soit susceptible d'être dirigée par la réflexion. On naît avec cette heureuse aptitude; mais il faudroit s'y refuser jusqu'à ce qu'on eût préparé les matériaux dont elle doit faire usage; il faudroit enfin qu'elle ne se développât que par degrés: & c'est lorsque la *facilité* est de cette rare espèce, qu'elle est un sûr moyen d'arriver aux plus grands succès. Et qu'on ne croie pas que la patience & le travail puissent subvenir absolument au défaut de *facilité*: non, si l'un & l'autre peuvent conduire par une route pénible à des succès, il manquera toujours à la perfection qu'on peut acquérir ainsi, ce qu'on desire à la beauté, lorsqu'elle n'a pas le charme des graces. On admire dans Boileau la raison fortifiée par un choix heureux & médité d'expressions justes & précises; moins captif, le talent divin & facile de la Fontaine charme l'esprit & parle au cœur.

La *facilité* dont il est question ici, celle qui regarde particulièrement l'art de la peinture, est de deux espèces. On dit *facilité* de composition; & le sens de cette façon de s'exprimer rentre dans celui du mot *génie*; car un génie abondant est le principe fécond qui agit dans une composition *facile*. Il faut donc remettre à en parler lorsqu'il sera question du mot *gé-*

nie. La seconde application du terme *facilité* est celle qu'on en fait lorsqu'en dit, un *pinceau facile*. C'est l'expression de l'aisance dans la pratique de l'art. Un peintre bon praticien, assuré dans les principes du clair-obscur, dans l'harmonie de la couleur, n'hésite point en peignant ; sa brosse se promène hardiment. En donnant à chaque objet sa couleur locale, il unit ensemble les lumières & les demi-teintes, il joint celles-ci avec les ombres ; la trace de ce pinceau dont on suit la route, indique la liberté, la franchise, enfin la *facilité*. Voilà ce que présente l'idée de ce terme, & je finis cet article par ce conseil général : rendez-vous sévères & difficiles dans les études par lesquelles vous préparez les matériaux de vos entreprises ; mais lorsque la réflexion en a fixé le choix, livrez-vous à cette *facilité* d'exécution qui ajoute au mérite de tous les ouvrages des arts. (*Article de M. WATELET.*)

FAIRE (infinitif pris substantivement.) Le mot *faire* tient ici lieu de substantif. On dit, *le faire de tel artiste est peu agréable* ; on se récrie, en voyant les ouvrages de Rubens & de Vandick, sur le *beau faire* de ces deux peintres. C'est à la pratique de la peinture, c'est au mécanisme de la brosse & de la main, qu'on tient principalement cette expression ; & l'on en sentira aisément la signification, si l'on veut bien donner quelque attention à la fin de l'article *facilité*. (*Article de M. WATELET.*)

BEAU-FAIRE. Quoique les beautés d'exécution ne soient pas toujours l'objet principal de l'artiste, & qu'il ne s'en serve que de moyens pour mettre en œuvre des beautés d'un ordre supérieur, elles sont extrêmement importantes. Elles servent à fixer les yeux du spectateur sur des objets destinés à toucher son ame, & sans les attraits du *beau-faire*, la rapidité avec laquelle on parcourroit certains ouvrages, l'empêcheroit d'en appercevoir toutes les finesses. Il faut regarder les beautés d'exécution comme l'adresse dont se sert le génie pour remplir parfaitement l'objet de plaire & d'intéresser.

Mais qu'est-ce que le *beau-faire* relativement au tout ensemble d'une composition ? C'est l'art de lui imprimer le style analogue au sujet qu'elle retrace, en adaptant à tous les objets le tact qui leur est propre, & en répandant par-tout une manière hardie & ragoûtante. Un *bain de Diane* seroit d'une exécution mal assortie, si la composition étoit rendue par un pinceau fier & heurté. Une ordonnance pittoresque qui représenteroit les Titans écrasés sous Ossa & Pélion seroit tracée d'un genre peu convenable, si le pinceau étoit arrondi & fondu.

La hardiesse du tact est un des plus grands mérites du *beau-faire*. Dans la hardiesse, nous comprenons la facilité à manier le crayon, le

pinceau, l'ébauchoir & le ciseau. Cette facilité suppose la connoissance parfaite des formes, des tons & des effets ; sans cela on râtonne, on roule autour du vrai. On le trouve à la fin, mais ce n'est qu'avec peine, & l'ouvrage se ressent quelquefois de la fatigue de l'ouvrier, au lieu que l'artiste éclairé saisit fièrement & sans balancer l'esprit, l'ame de la nature.

La hardiesse doit être accompagnée de la netteté & de la précision. On est quelquefois ébloui par un maniement d'outil facile, les demi-connoisseurs en sont les dupes. Ne nous y trompons pas ; ces traits hardis, s'ils sont semés sans justesse, annoncent les écarts d'un génie libertin, qui cherche à en imposer. La facilité véritablement estimable est celle qui fait passer sur la toile, mais avec précision, ce que le génie instruit a nettement conçu.

Ce n'est pas que la main d'un habile maître exprime toujours sur son ouvrage, du premier coup & d'une manière infailible, un sentiment vif & sublime. Il est une certaine irrésolution qui caractérise non son incapacité, mais sa délicatesse. Cette indécision produit une multiplicité de contours habilement jetés les uns sur les autres, un savant désordre de touches, d'où naît ordinairement cette manœuvre ragoûtante qui entre dans le mérite du *beau faire*. Telles les esquisses des grands maîtres, tels les cartons de Raphaël, du Dominiquin, de Carle Marate, qu'on peut regarder à certains égards comme des compositions, puisqu'ils retracent des groupes entiers, & souvent plusieurs groupes réunis, présentent ces signes non équivoques d'une louable irrésolution. On voit que leur délicatesse scrupuleuse cherchoit parmi plusieurs contours tracés autour du vrai, celui qui étoit le plus convenable à la nature des sujets, & que, par une touche fière, ils le détachent ensuite de tous les autres qui avoient servi à le trouver.

Ce qui est démontré dans les cartons, & surtout dans les belles esquisses des grands maîtres, ne se borne pas à ce qui concerne le *beau-faire*, relatif à l'exécution d'une ordonnance pittoresque. Ces ouvrages, ainsi que plusieurs de leurs chefs-d'œuvre qui renferment essentiellement les principes du pittoresque d'une composition, semblent dire à tous les artistes : lorsque vous aurez arrangé vos objets dans une économie judicieuse, que vos groupes seront bien liés, que vos masses de lumière distribuées avec intelligence auront mis en harmonie tous les membres de votre composition, achevez de perfectionner par une exécution savante ce que vous aurez si heureusement disposé. Epuisez les ressources d'une manœuvre intelligente & facile, & les grâces du *beau-faire* sur les figures qui enrichissent les premiers plans de votre composition. Passez-vous à des fines plus reculés ? Que les travaux

soient plus uniformes ; les touches moins fermes, les effets moins sensibles. Enfin arrivez-vous à la partie du fond ? Qu'on n'y distingue plus que des masses plates, des formes adoucies, presque sans aucun détail, & que les objets les plus reculés, fondus dans une espèce de vapeur, n'y prennent que les nuances du lointain. (*Article extrait du traité de peinture de M. DANDRÉ BARDON.*)

FAIT (part.) mot fort en usage aujourd'hui dans nos écoles de peinture & sculpture. Nous croyons qu'on ne doit pas l'omettre vu son énergique signification. Il n'en a guère qu'avec les adverbess *bien* & *mal*.

Ce mot est d'autant plus nécessaire à traiter, que, dans l'esprit des apprentis de l'art, il renferme exclusivement tout le bien ou tout le mal.

Sa signification ne se rapporte cependant qu'au travail de la main ; mais, c'est celui que l'ignorance fait le plus facilement juger, comme nous le dirons dans notre article *fresque*, & c'est aussi l'espèce de mérite que bien des gens connoissent uniquement.

Ce qu'on appelle *bien fait* se distingue aisément par les yeux un peu exercés. Il consiste en une facilité à manier l'outil, soit pinceau, soit ébauchoir, à l'employer avec une dextérité qui souvent tient lieu du sentiment, & avec une netteté qu'on prend pour la connoissance profonde & le bon goût des formes.

Le plus haut degré du talent qui mérite l'épithète de *bien fait* est lorsque la brillante exécution est soutenue dans tout l'ouvrage avec un certain accord.

La sorte de juges dont nous parlons, étendrait même le reproche de *mal fait* jusques sur les tableaux & les statues des plus grands maîtres, si le nom de ces maîtres ne leur étoit pas connu, parce qu'il seroit très-possible de trouver dans ces ouvrages des inégalités de *faire*. La cause en est que souvent occupé par la nature de l'objet qu'il traite, l'habile homme l'exprime avec une chaleur proportionnée à son importance, & que la manière de *rendre* ne l'occupant pas, la sienne devient molle & indécise sur les points moins essentiels, & qui souvent sont ennuyeux pour le savoir profond.

Nous avons dit que le *bien fait* ou le *mal fait* occupoient exclusivement les ignorans ; & voici comment nous avons eu occasion de le conclure d'après nos observations sur les diverses manières de considérer les ouvrages de l'art. Lorsque le curieux, soit artiste ou autre, se trouvant dans un *muséum*, commence par attacher de près sa vue sur chaque objet qui se présente à lui, & qu'il ne paroît pas prendre d'intérêt à le parcourir autrement, alors on peut le regarder comme un connoisseur superficiel.

Celui qui estimera l'expression des passions,

les beautés des formes, la poésie, les convenances & les autres grandes parties de l'art, s'occupera peu du mérite de la main qui aura produit un beau ou un faible résultat.

Le curieux au contraire, dont j'ai parlé, ne fait guère cas de ces traits du vrai talent si on ne les lui fait pas remarquer, ou s'ils ne sont pas écrits, comme il est rare, en caractères victorieux : ou plutôt il ne fait les reconnoître que quand ils sont l'ouvrage d'un maître qui jouit d'une ancienne célébrité.

Tout cela explique ce que de Piles, dans son idée de la peinture, a expliqué lui-même bien foiblement ; c'est-à-dire, le peu d'effet que produisent aux yeux d'une infinité de personnes les ouvrages de Raphael même, au vatican ; & pourquoi dernièrement plusieurs de nos grands juges prétendus ont été étonnés du succès des meilleurs tableaux de Notre-Dame, quand, à l'occasion de leur réparation, ils ont été à portée de les voir de près. C'est que pour sentir la science, il faut être savant soi-même. Or, dans le siècle passé comme dans le seizième siècle, on s'occupoit peu de la main dans les ouvrages des arts ; on en auroit dit au contraire ce que Montaigne disoit de l'éloquence, *qui donnoit envie de soi & non de la chose*. Les grands maîtres, la manière de remuer le pinceau ne faisoient la fortune ni de l'écrivain ni du peintre ; c'étoit le sentiment & la pensée.

Ce n'est pourtant pas que le *bien fait* ou le *mal fait* dans l'art n'ayent leur charme & leur déplaisance ; mais malheur à qui n'en fait pas le dernier mérite ou le plus petit vice d'un ouvrage.

Ainsi, en traitant de ce mot, nous nous sommes étendus sur l'abus qu'on en fait communément, mais sans prétendre exclure l'emploi qu'on en peut faire avec justesse en parlant des bonnes ou des mauvaises parties d'un tableau ou d'un ouvrage de sculpture.

Il y a des grands rapports entre ce mot *fait* & ceux *exécution*, *faire*, *manière*, *pinceau*, &c. (*Article de M. ROBIN, Peintre du Roi.*)

FANTAISIE (subst. fém.). On entend par ce mot le produit de l'imagination abandonnée à elle-même, & cette expression emporte toujours avec elle l'idée de quelque chose de bizarre. On ne donnera donc pas le nom de *fantaisie* à une figure que l'artiste aura faite de génie, & sans prendre le modèle, parce qu'il a cherché à imiter de souvenir les formes de la nature, & à éviter toute bizarrerie. Une composition qui est due toute entière à l'imagination de l'artiste, mais qui ne représente cependant que des choses qui ont pu se passer dans la nature, & qui par conséquent n'a rien de bizarre, n'est pas une *fantaisie*.

Mais une figure à tête humaine, à corps de

quadrupède, à queue de serpent, sera une *fantaisie*; une figure d'homme terminée par une gaine et une *fantaisie*. Des figures d'enfants sortant du stigmate d'une plante, sont des *fantaisies*. Ainsi les arabesques, les grotesques entrent dans la classe des *fantaisies*. Ce sont encore des *fantaisies* que les compositions qui représentent des songes dans lesquels on voit des figures se rétrécir, s'allonger, & se perdre en vapeurs. Les représentations des métamorphoses commençantes, telles que celle de Daphné dont les pieds tiennent déjà à la terre par des racines, & dont la tête, les mains poussent des branches de laurier, celle de Syrinx qui est encore femme en partie, & en partie un faisceau de roseaux, ont un grand rapport avec les *fantaisies*.

Comme l'imagination ne peut rien créer, mais seulement disposer & composer les objets que la nature présente, le peintre de *fantaisie* est encore soumis à la nature. Il fait tout composé de parties qu'elle n'offre pas ensemble; mais du moins ces différentes parties y trouvent & doivent y être conformes. Ainsi la partie de Daphné, qui est encore femme, doit représenter une belle femme; ses pieds changés en racines doivent être étudiés d'après des racines véritables; les branches de laurier qui naissent de ses mains & de sa tête, doivent également représenter la nature.

Le peintre de *fantaisies* crée quelquefois des plantes, des fleurs qui n'existent pas: mais leurs tiges, leurs calices doivent encore offrir une idée de la nature; & pour bien faire des plantes, des fleurs fantastiques, il faut avoir bien étudié les plantes & des fleurs naturelles.

Quelquefois une *fantaisie* peut être une pensée ingénieuse; telle est celle de l'amour naissant au calice d'une fleur.

Huré, graveur en pierres fines, a eu une *fantaisie* heureuse. Il a fait en agate une tête de Momus. La pointe de son bonnet, qui est celui de la folie, se terminoit par un serpent qui mordoit le front du dieu satyrique. Momus conservoit le rire de la méchanceté, avec l'expression de la douleur.

On trouve d'agréables *fantaisies* dans l'œuvre de Gillot & dans celle de Piranèse. (*Article de M. LEVESQUE.*)

FARINE (adj.). On appelle *fariné* ou *farineux*, un ouvrage de peinture où les carnations ont d'une blancheur qui n'est pas dans la nature, où les chairs inanimées ne rappellent pas l'idée du sang qui y circule. La peau la plus blanche n'est pas cependant réellement blanche. L'œil attentif, & sur-tout celui d'un artiste, découvre une infinité de teintes différentes, causées ou par l'impression de l'air, ou par le séjour ou la transpiration de différentes humeurs, ou par le plus ou moins d'épaisseur des chairs qui

recouvrent les parties osseuses ou cartilagineuses, &c. Un Tableau généralement fade, & dont les clairs sont poussés jusqu'au blanc, est *farineux*. On dit d'un peintre qui suit cette manière vicieuse, qu'il donne dans la *farine*. (L.)

FATIGUER (v. act.). *Fatiguer un ouvrage, fatiguer la couleur*; voilà les phrases du langage de la peinture dans lesquelles on se sert le plus ordinairement de ce mot figuré.

Fatiguer un ouvrage, un tableau, une composition, c'est travailler avec une obstination pénible; c'est changer, recommencer, tâtonner les dispositions des objets, le trait des figures; *fatiguer la couleur*, c'est peindre, repeindre, changer les teintes, les rechanger encore, mettre des clairs où l'on avoit mis des ombres, & mêlant, sans une intention juste & bien préméditée, les tons entr'eux, leur faire perdre la franchise d'où résulte leur fraîcheur & leur éclat.

Changer, ou plutôt corriger, est une peine utile; mais elle suppose que l'artiste a conçu clairement ce qui manque à son tableau, & encore plus évidemment ce qu'il convient d'y substituer; alors il ne *fatigue* pas son ouvrage: ainsi l'homme qui conçoit clairement l'action qu'il doit exécuter, après avoir mal réussi la première fois qu'il l'a entreprise, l'exécute enfin sans paroître *fatigué*.

Changer quelques effets du clair-obscur, & substituer quelques couleurs plus claires ou plus foncées les unes aux autres, est aussi un soin souvent nécessaire & louable; mais tâtonner ses tons, en mêlant tantôt du blanc pour les éclaircir, tantôt des teintes sombres, pour leur donner plus de valeur, est un travail incertain qui *salit* les couleurs, & qui imprime dans le *faire* le témoignage de la peine & de la fatigue qu'on a éprouvées. Le mécanisme, ou plutôt la pratique, apprend aux artistes que les tons passés trop long-tems l'un dans l'autre, par le maniement de la brosse, *s'allourdissent* & *se salissent*, en prenant une *couleur boueuse*, qui ne participe d'aucune de celles qu'on a mêlées ensemble.

La pratique apprend encore que, lorsque changeant quelques parties du clair-obscur d'un tableau, l'on emploie des tons clairs sur des tons obscurs qu'on avoit déjà placés, les tons clairs participent de ceux qui se trouvent recouverts, & que le tems ajoute de plus en plus à cet inconvénient.

J'ajouterai à ces observations qu'il seroit souvent bien plus avantageux à un artiste qui, par incertitude de caractère ou par d'autres raisons, se détermine à faire dans un tableau de grands changemens soit dans le clair-obscur, soit dans la composition, qu'il lui seroit, dis-je, plus avantageux de prendre une autre toile, que de

s'obstiner à un travail pénible & ingrat auquel ces changemens le condamnent.

Premièrement, il seroit moins exposé à *fatiguer* ses couleurs.

Secondement, il profiteroit mieux de ses fautes, en les conservant sous ses yeux, & quelquefois peut-être reviendrait-il à ses premières idées, après s'être convaincu par la comparaison qu'elles étoient moins défectueuses que l'ardeur de se surpasser lui-même ne le lui avoit suggéré.

La méthode de plusieurs grands maîtres d'Italie étoit, à cet égard, différente de la pratique de la plupart des nôtres.

Ils composoient des esquisses, dans lesquelles ils faisoient tous les changemens qui leur sembloient nécessaires; ils exécutoient ensuite un tableau de cette composition *arrêtée*, d'une dimension beaucoup moindre que le tableau qu'ils avoient projeté: ils terminoient ce tableau de manière à s'en trouver satisfaits; alors ils commençoient & exécutoient sans s'occuper de rien changer; & ce repos d'esprit leur laissoit tout le soin que demandoit la correction & le beau *faire*, le soin de conserver leurs couleurs pures, leurs tons brillans, enfin celui de ne rien *fatiguer* dans les beaux ouvrages que nous admirons.

Je ne discuterai pas les avantages que peuvent trouver les artistes qui, par un autre procédé, usent d'une liberté presque indéfinie de changer sans cesse. Certainement cette indépendance séduit; ils peuvent la justifier: elle semble convenable à la nature de leur talent, & satisfait l'imagination; mais elle entraîne souvent une perte considérable de tems; elle fait contracter, sur-tout à mesure qu'on avance dans sa carrière, une incertitude & une habitude d'être mécontent de soi, trop contraire à l'avantage utile de l'artiste, & prive ceux qui aiment les arts de nombre d'ouvrages qui se trouvent ensevelis les uns sous les autres, & qui la plupart auroient assurément participé du talent & du mérite de celui qui les a sacrifiés.

Si l'on ne peut espérer de faire changer les artistes qui ont commencé de *pratiquer* avec cette indépendance, il pourroit être utile de les engager à asservir leurs élèves à suivre une marche moins indéfinie; & dans nos écoles, ce service seroit peut-être plus essentiel que dans les autres, relativement au caractère national, & au penchant général de la jeunesse qui s'exerce dans les arts d'imagination.

Je suppose, comme on doit le penser, les exceptions qu'exigent dans l'application de ce conseil les différences particulières de disposition & de talent. (*Article de M. WATELET.*)

FAUX-JOUR (subst. comp.). On dit qu'un tableau n'est pas dans son jour, ou qu'il est dans un *faux-jour*, lorsque du lieu où on le

voit, il paroît dessein, un luisant qui empêche de bien distinguer les objets. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*)

FÉCONDITÉ (subst. fém.), faculté de produire un grand nombre d'ouvrages. Elle ne suppose pas toujours une grande abondance d'idées. Souvent, dans les arts & dans les lettres, on a confondu la *fécondité* avec cette foiblesse d'où résultent de fréquens avortemens.

Il en est des productions des hommes comme de celles des plantes. L'arbre qui donne la plus grande quantité de fruits, n'est pas celui qui les donne meilleurs.

Les ouvrages des arts ne peuvent devoir leur parfaite maturité qu'à un travail réfléchi. L'artiste qui se satisfait trop aisément, risque de ne satisfaire que lui seul, & de ne se distinguer que par une facilité stérile.

Des artistes se sont fait une réputation par leur *fécondité*; on n'a pu refuser de l'estime à une qualité qui, supposant un travail facile, suppose aussi la connoissance & la pratique d'un grand nombre de moyens de l'art: mais cette réputation n'égale jamais celle qu'on accorde à des ouvrages réfléchis. Le Tintoret, le Giordano ne partageront jamais la gloire des artistes de la première classe, de ceux dont les ouvrages sont le fruit d'une pensée profonde & profondément exprimée.

Il faut bien remarquer que la *fécondité* n'est jamais qu'une qualité d'exécution, & que les artistes sages & sévères, qui n'ont fait aucun ouvrage sans en bien penser le sujet, sans en bien raisonner toutes les parties, ne se sont jamais signalés par une extrême *fécondité*.

C'est sur-tout un malheur pour les jeunes artistes, de vouloir se distinguer par la *fécondité* dans l'âge où ils ne devroient se piquer que d'une étude opiniâtre. Ils pourront acquérir la sorte d'estime qu'on accorde aux productions de la main; ils n'obtiendront jamais celle qui est réservée aux productions de la pensée.

Il ne faut pas confondre la *fécondité* avec l'abondance des idées, qualité qui tient au génie. Les artistes les plus féconds en idées, n'ont pas été les plus féconds en ouvrages.

Si l'on appelle idée cette première pensée encore vague dont il résulte un croquis, il ne sera pas difficile d'être *fécond*. J'appelle pensée dans les arts cette opération de l'esprit qui dirigeoit toutes les parties des chefs-d'œuvres de Raphaël, du Poussin, &c. la parfaite observation de toutes les convenances, l'expression la plus conforme à la situation de chaque personnage, & les moindres parties du tableau concourant à l'expression principale que l'auteur s'est proposée pour objet.

On comprendra sans doute que nous n'attraquons ici que Pabus & l'excès de la *fécondité*. Un artiste assidu, s'il est né avec des dispositions heureuses, acquerra assez de facilité pour produire un grand nombre d'ouvrages. Le Poussin, qui n'a jamais emprunté le secours d'une main étrangère, peut être mis au nombre des artistes féconds. Mais le précepte de Boileau convient aussi bien aux artistes qu'aux poètes.

Hâtez-vous lentement quelqu'ordre qui vous presse,

Et ne vous piquez pas d'une folle vitesse.

(Article de M. LEVESQUE.)

FERME, (adj.) **FERMETÉ** (subst. fém.). La *fermeté* est le contraire de la *mollesse*, & est opposée à l'*indécision*. Le savant artiste sait où il doit poser la touche; il a donc une touche *ferme* & décidée. Celui qui n'a pas une connoissance assez profonde de son art & de la nature, fait en tâtonnant ce que l'autre exécute avec sûreté, & sa touche est *indécise*. Il voudroit dissimuler son ignorance; il craint en quelque sorte de prononcer ce qui ne sera peut-être qu'une erreur, & sa touche est molle. On établit les masses avec *fermeté*, quand on possède bien la théorie des effets; on hésite sur l'établissement des masses, quand on n'a sur les effets qu'une théorie incertaine.

Pour se distinguer par un pinceau *ferme*, il faut avoir d'avance dans l'esprit ce qu'on veut faire exécuter au pinceau. On aura un pinceau mou, si l'on est obligé de chercher sur la toile ce qui devrait être dans la pensée, si l'on ne sait pas ce que l'on va produire avant de l'avoir produit, & le résultat de cette opération indécise sera de fatiguer la couleur.

L'artiste est menacé d'avoir tous ces défauts, si, content d'étudier la théorie de son art, il néglige de le pratiquer avec assez de constance: car la *fermeté* des opérations manuelles de l'art suppose l'habitude d'opérer. On a connu de tout temps des artistes qui se faisoient admirer quand ils parloient de leur art, & qui étoient loin d'exciter l'admiration quand ils vouloient le pratiquer. On en a vu qui donnant de grandes espérances au commencement de leur carrière, les ont détruites quand ils eurent acquis des connoissances plus étendues de l'art, parce que n'ayant pas la tête assez saine pour mettre en bon ordre ces connoissances trop multipliées pour eux, ils en étoient embarrassés quand ils vouloient en faire usage.

La *fermeté* du pinceau, celle de la touche, supposent l'assurance de la main. On perd ces qualités quand on n'opère plus que d'une main tremblante & affoiblie. Mais si la vieillesse ôte au savant artiste la *fermeté* de la touche, elle lui en laisse la justesse. Le peintre qui n'a eu qu'une belle exécution, perd tout avec les années; le peintre qui a dû sa gloire aux plus grandes

Beauv.-Arts. Tome I.

parties de l'art, conserve encore de quoi la soutenir. C'étoit d'une main tremblante que le Poussin peignoit son célèbre tableau du déluge: quand on le regarde à une distance convenable, on admire le génie de l'artiste; quand on le considère de près, on reconnoît l'infirmité du vieillard; un sentiment de compassion pour le grand artiste se mêle à la sensation qu'excite le chef-d'œuvre, & la rend encore plus vive. (Article de M. LEVESQUE.)

FEU (subst. masc.) terme de la langue générale pris au figuré dans les langages de tous les arts..

On écrit avec *feu* des vers, des compositions d'éloquence, on peint avec *feu*; & ce mot qu'on emploie assez souvent comme synonyme d'enthousiasme, doit être commun à tous les arts, puisqu'ils en sont tous susceptibles.

On ne peut commander à un artiste de peindre avec *feu*; c'est comme si on lui disoit; Ayez du génie. On peut lui dire, vous peignez avec trop de *feu*, parce qu'on peut conseiller à quelqu'un qui possède un bien de ne pas le prodiguer. On peut donc donner des conseils au génie; mais le génie ressemble aux passions; sans passions l'homme n'est rien, mais pour qu'il soit vertueux, il faut qu'elles soient maîtrisées.

S'il n'y a pas dans l'ame d'un artiste une étincelle du *feu* des arts, on tenteroit en vain de l'y allumer; mais si ce *feu* est trop ardent, le tempérer est le seul effet que puissent produire les froids préceptes.

Quelque artistes, comme Michel-Ange des Batailles, Sneyders, Desportes, se sont distingués par le *feu* qu'ils ont répandu même dans les objets de la *nature morte*, & d'autres comme Weenix, Hon de Koeter, Mignon, par une vérité précieuse, presque servile & plus froide. Les premiers, remplis des caractères distinctifs des formes, de la couleur & des accidens principaux, ont indiqué souvent par une façon de peindre qu'on peut appeler chaude, c'est-à-dire, avec un pinceau rapide, avec une touche hardie & expressive; ce qu'ils ont dédaigné de rendre avec patience & fidélité d'imitation, les autres manquant de ce *feu* qui donne à la brosse une impatience créatrice, ont employé toutes leurs facultés à imiter jusques aux moindres détails, à soigner leur manière de peindre, à caresser leur couleur, en conservant l'éclat & le précieux de leurs teintes: ils sont vrais & souvent froids; les autres font deviner la vérité sans la dire exactement: ainsi dans l'éloquence tel orateur dit tout avec le plus grand soin, tel autre dit plus en ne disant qu'à moitié; l'un conduit, l'autre entraîne.

Quant aux objets animés, ils allument le *feu* du génie des artistes; ils les peignent avec chaleur, avec enthousiasme, & cette chaleur qui

de l'objet a passé au peintre, passe encore à ceux qui voyent son tableau.

Une nation vive & légère est susceptible de *feu* & de chaleur ; je ne sçai si l'enthousiasme ne tient pas à des impressions plus concentrées. Les Grecs ont donné des preuves d'enthousiasme, les Italiens de chaleur ; nous avons souvent un *feu* qui approche de l'un & même de l'autre. On se fait quelquefois enthousiaste par l'effet d'un feu subit & de peu de durée. On pourroit donc distinguer une différence entre la signification d'enthousiaste & l'idée qu'inspire le mot enthousiasme. Je ne dois pas m'étendre davantage sur ces nuances délicates dans lesquelles il est trop facile de se tromper ; mais je dois, d'après mon plan, adresser quelques observations à la jeunesse des arts.

Si vous vous sentez pleins de *feu* avant de commencer à peindre, mesiez-vous souvent, jeunes artistes, de cette flamme trop prompte. Pour qu'elle soit durable, il faut qu'elle s'allume graduellement par le travail même.

Si vous êtes froids en travaillant, réfléchissez à tout ce que votre sujet peut comporter d'intéressant ; mais si ce moyen n'est pas suffisant, forcez de votre atelier, allez voir la nature, ou d'excellens ouvrages. Les efforts que vous feriez seroient stériles, ils seroient même dangereux ; car les efforts énervent d'autant plus qu'ils ont moins d'effet. (*Article de M. WA-TELET.*)

FEU. Le *feu* dans les écrits (on peut ajouter dans les ouvrages des arts) ne suppose pas nécessairement de la lumière & de la beauté, mais de la vivacité, des figures multipliées, des idées pressées. Le *feu* n'est un mérite dans le discours & dans les ouvrages, que quand il est bien conduit. On a dit que les poètes étoient animés d'un *feu* divin quand ils étoient sublimes ; on n'a point de génie sans *feu* ; mais on peut avoir du *feu* sans génie. (*Article de M. de VOLTAIRE dans l'ancienne Encyclopédie.*)

Ce qu'on appelle *feu* dans les arts est souvent ce qu'on devoit appeler prestesse de composition, facilité d'exécution, absence de réflexion & de jugement.

Le *feu* est toujours vif, mais la vivacité n'est pas toujours du *feu* ; elle peut n'être qu'une turbulence puérile, une pénulente insensée.

Quelquefois on prend pour un *feu* divin, pour un sublime enthousiasme, ce qui seroit mieux qualifié de fureur.

Raphaël qui se représentoit les personnages tels qu'ils devoient être dans la situation où il vouloit les peindre, qui se pénétoit de l'affection intérieure dont ils devoient être animés, avoit un *feu* bien plus vrai que tant de peintres dont on a vanté la chaleur parce qu'ils éprouvoient des mouvemens désordonnés, & les faisoient passer dans leurs compositions.

Le mot *feu*, quand on parle des écrivains & des artistes, peut être regardé comme l'ynonyme du mot enthousiasme, qui lui-même signifie la présence intérieure d'un Dieu : mais le sage qu'un Dieu semble animer n'a-t-il pas un plus véritable enthousiasme que l'énergumène qui écume comme la Pythie ?

Ces mots *feu*, *enthousiasme*, ont perdu bien des artistes & des écrivains, qui ont cru que le désordre, l'absence de la raison, le mépris des principes & des convenances étoient de l'*enthousiasme* & du *feu*. (*Article de M. LERESQUE.*)

FIDÉLITÉ (subst. fém.) La *fidélité* dans les arts est une vérité d'imitation ; mais cette vérité doit être relative à l'intention de l'artiste & se trouve subordonnée aux *moyens de l'art*.

Le peintre qui pense que pour être *fidèle* dans la représentation d'un objet, il est nécessaire d'en imiter avec une recherche minutieuse les plus petits détails, est dans la même erreur que le poète qui, dans les récits, se croit obligé de décrire les plus petites circonstances ou les plus petits accidens.

La *fidélité* louable que le Peintre doit à la nature, est de rappeler, par l'imitation qu'il en fait, les principales sensations qu'elle occasionne, les principaux effets qu'elle nous transmet, & par conséquent les formes les plus caractéristiques, relativement à l'intention qu'il a, s'il est libre, ou à la destination de son ouvrage, si cet ouvrage lui est demandé.

D'après ce que je viens de dire, il est donc des occasions où la *fidélité* minutieuse que j'ai blâmée généralement, deviendra louable. Tel est jusqu'à un certain point, le genre du portrait ; telle est la représentation des fleurs, des fruits, des plantes, des insectes ; celle enfin des objets qu'on destine à instruire de quelque découverte scientifique, ou comme je l'ai indiqué, en nommant les fleurs & les fruits, lorsqu'il s'agit de représenter des objets inanimés, dont l'imitation n'a d'intérêt que cette *fidélité*, qui s'étend jusqu'à l'exacritude.

La *fidélité* la plus minutieuse devient le premier des devoirs quand on dessine ou peint quelques objets de la nature pour servir à l'étude de l'histoire naturelle. On demande alors l'imitation la plus exacte, & non de l'intérêt, ou plutôt cette exactitude est alors le plus grand intérêt dont ces objets soient susceptibles.

Plus les objets qu'on peint se trouvent dénués de mouvement, d'action & d'expression, plus la *fidélité* dans les détails devient indispensable.

Cette *fidélité* consiste alors principalement dans l'exacritude des formes, de la couleur & dans la représentation des *accidens*.

Un artiste qui borne son talent à représenter des ustensiles, des vases, des instrumens, des étoffes, des tapis, des animaux morts, des mets préparés pour la nourriture, est sans ressources pour inspirer ce qu'on entend par *intérêt* ou *sentiment*, puisqu'il n'a à représenter aucune action, même aucun mouvement. S'il ne fait donc que rappeler d'une manière vague ces sortes d'objets, cette *nature* qu'en terme d'art on appelle la *nature-morte*, son ouvrage me laissera dans une indifférence absolue. Mais si je suis arrêté par une grande *fidélité* d'imitation, par une vérité extraordinaire qui me représente la forme générale & particulière d'un objet, les qualités visibles & palpables des substances qui le composent, les détails accidentels dont ils sont susceptibles; alors un amusement mêlé d'étonnement & de curiosité prend la place de l'intérêt véritable que je ne puis espérer. Je me plais à voir l'art disputer avec la nature; je sens une surprise agréable à remarquer la difficulté surmontée, & je suis complètement satisfait, si je me suis vu tout près d'être trompé.

Par exemple, si le relief d'un médaillon de sculpture est imité avec tant de *fidélité*, que je fois tenté d'y porter la main, pour décider mon jugement, cette incertitude momentanée, cette erreur de mes sens me fait sourire, en me donnant un plaisir auquel je ne m'attendois pas; car l'erreur des sens ne blesse pas l'amour-propre comme l'erreur de l'esprit. Si dans la représentation peu intéressante d'un tapis, je crois apercevoir le velouté de la soie ou de la laine & les points du tissu, j'admire un art qui me fait une illusion dont j'ai peine à me défendre; si, dans l'image d'un lièvre mort, je crois sentir la mollesse & la finesse du poil; dans un oiseau, le duvet de la plume, je me comptais à recevoir, par la vue, les sensations que je n'attendois que du toucher. Il en est ainsi du désir que j'aurois de manger la pêche que m'offre un tableau, de sentir la rose qui y est peinte.

Voilà, en général, les considérations qu'on peut faire sur la *fidélité* de la peinture, & elles peuvent être appliquées en partie à la poésie, & même à presque tous les arts libéraux.

La *fidélité* de la poésie imitative consiste à faire passer à l'esprit, par l'organe de l'ouïe, quelques-unes des impressions que feroient éprouver aux autres sens les objets que décrit le poète.

L'imagination, aidée par l'harmonie imitative, aime aussi cette sorte d'illusion, à laquelle elle se prête avec indulgence. Elle fait volontiers les frais nécessaires pour se représenter les traits, les actions, les objets que rappellent certains sons, certains rythmes; & confondant les droits particuliers de chacun des sens, elle croit voir & toucher même, tandis qu'elle ne fait qu'entendre.

La *fidélité* des récits est, à plusieurs égards, de la même nature. Aussi, lorsque celui qui raconte & qui décrit n'a pas d'impressions intéressantes à faire passer dans l'âme de ses auditeurs, ou de ses lecteurs, on aime de lui les détails les plus exacts, des descriptions *fidèles* jusqu'à être serviles; l'éloquence & la poésie ont leurs portraits & leurs peintures de genre, ainsi que l'art dont je traite.

On seroit donc moins *fidèle* qu'il ne convient, en mettant dans les grands genres la *fidélité* minutieuse qui ne convient qu'aux genres moins importants, & l'on ne peindroit pas convenablement ces genres, si, pour se montrer trop grand peintre, on ne donnoit pas l'idée des détails qui en font l'intérêt.

Il est vrai cependant qu'il est dans la peinture un art de faire imaginer des détails qui, à l'examen, ne se trouvent qu'habilement indiqués. Cette manière vraiment magique, est celle de quelques peintres supérieurs aux genres dont ils se sont occupés: d'ailleurs les ouvrages de ces magiciens ont cependant besoin d'être vus à une certaine distance, & la nature de plusieurs des objets dont j'ai voulu parler engage à examiner les imitations qu'on en fait d'autant plus qu'on se plairait à observer les modèles. On approche de ses yeux une rose; on veut en approcher la représentation. C'est ce qui fait qu'on exige naturellement un plus grand fini dans le portrait d'une jeune fille que dans celui d'un vieillard: l'une de ces imitations peut-être *heurée*, l'autre demande à être *caressée*.

Mais venons à quelques conseils de *fidélité* pour les jeunes artistes. Il n'est pas hors d'œuvre de leur prêcher quelquefois cette vertu.

Soyez *fidèle* quant à votre art généralement, aux formes & aux effets constitutionnels & caractéristiques.

Les formes constitutionnelles d'une figure sont celles qu'elle reçoit de sa charpente, celles que lui donnent indispensablement ses os, leurs jointures & les muscles qui les font agir.

Les formes caractéristiques sont distinguer par leurs différences les âges, les sexes & les tempéramens.

Les effets constitutionnels sont les effets qui accompagnent habituellement les objets.

Les effets caractéristiques sont ceux qui sont les plus relatifs à l'intention que vous avez en peignant tel ou tel objet, ou à la destination de votre ouvrage.

Votre *fidélité* doit donc consister, par rapport aux formes, à vous attacher principalement à celles qui constituent le mieux l'objet, relativement au genre que vous traitez; & quant aux effets, à vous fixer à ceux qui doivent le mieux exciter la sensation que vous desirez

produire. Un arbre a des formes communes à tous les arbres, & il a de plus celles que son caractère particulier lui donne : il a encore celles de la circonstance que vous lui supposez. Il en est de même de tous les objets.

Ces distinctions générales, que je ne fais que vous indiquer, embrassent (comme vous devez le sentir) la *fidélité* due à l'histoire, aux convenances, au *costume*, à certaines conventions mêmes; elles embrassent enfin tous les genres de *fidélité* qu'impose votre art. Si on les détaillait, ils paroîtroient si étendus, que vous en seriez peut-être effrayé; mais votre ressource est l'indulgence nécessaire & convenue qu'on vous accorde, & dont il ne vous est cependant pas permis d'abuser. (*Article de M. WATELET.*)

FIER & FIERTÉ. On dit *fier* de pinceau, une touche *fière*; cela signifie un pinceau hardi, une touche expressive, & ces qualités appartiennent au génie de l'artiste, d'où elles se communiquent à sa main & aux moyens qu'elle emploie pour rester empreinte dans ses ouvrages.

On emploie plus ordinairement ces expressions, en parlant du genre de l'histoire, que des autres; en parlant de la représentation des êtres vivans, que de ceux qui, étant sans mouvement, sont incapables d'énergie.

Cependant on s'en sert quelquefois encore, en parlant de la manière de quelques peintres qui ont peint des objets morts, tels que des ustensiles, des fruits, des objets peu intéressans par eux-mêmes; tels qu'on en voit dans des tableaux de Michel-Ange des Batailles, de Baptiste, de Desportes.

Alors cette *fier* est attribuée uniquement à la manière décidée, prompt & hardie, avec laquelle ces objets, tout indifférens qu'ils sont en eux-mêmes, sont peints, touchés, maîtrisés & pour ainsi dire, animés. On pense bien que ces qualités s'ennoblissent cependant lorsqu'elles se trouvent employées dans l'imitation des actions nobles, des grandes expressions des passions héroïques, & qu'elles sont un peu exagérées lorsqu'il s'agit d'objets moins importans.

Dans les premières, ces expressions *fier* & *fier*, conviennent & au sujet peint & à l'artiste : dans les autres, elle ne se rapportent qu'au seul artiste.

D'où il résulte une observation : c'est que plus le genre est intéressant, dans tous les arts, plus on aime à confondre tellement le mérite de l'artiste avec l'intérêt du sujet qu'ils ne fassent qu'un; que l'artiste même est, dans les momens d'émotion, tout-à-fait oublié pour ne s'occuper que de l'illusion qu'il cause; & que moins le genre est intéressant, plus le spectateur consent & prend plaisir même à s'occuper

de l'artiste, préférablement à tout, de manière qu'il oublie le sujet, pour s'occuper entièrement de l'artiste. (*Article de M. WATELET.*)

FIGURE. Peindre la *figure* ou faire l'image de l'homme, c'est premièrement imiter toutes les formes possibles de son corps.

C'est secondement le rendre avec toutes les nuances dont il est susceptible, & dans toutes les combinaisons que l'effet de la lumière peut opérer sur ces nuances.

C'est enfin faire naître à l'occasion de cette représentation corporelle, l'idée des mouvemens de l'ame.

Cette dernière partie a été ébauchée dans l'article *Expression*. Elle sera développée avec plus de détail au mot *Passion*, & n'a pas le droit d'occuper ici une place.

Celle qui tient le second rang dans cette énumération, sera exposée aux mots *Harmonie de coloris* & *clair-obscur*. La première seule assez abondante, fera la matière de cet article.

Il s'agit donc ici des choses principales, qui sont nécessaires pour bien imiter toutes les formes possibles du corps de l'homme, c'est-à-dire, les formes extérieurement apparentes dans les attitudes qui lui sont propres.

Les apparences du corps de l'homme sont les effets que produisent à nos yeux ses parties extérieures; mais ces parties soumises à l'action des ressorts qu'elles renferment, reçoivent d'eux leurs formes & leurs mouvemens, ce qui nous fait naturellement remonter aux lumières anatomiques qui doivent éclairer les artistes.

C'est sans doute ici la place d'insister sur la nécessité dont l'anatomie est à la peinture. Comment imiter avec précision, dans tous ses mouvemens combinés, une *figure* mobile, sans avoir une idée juste des ressorts qui la font agir? Est-ce par l'inspection répétée de ses parties extérieures? Il faut donc supposer la possibilité d'avoir continuellement sous les yeux cette *figure*, dans quelque attitude qu'on la dessine. Cette supposition n'est-elle pas absurde? mais je suppose qu'elle ne le soit pas. Ne fera-ce pas encore en tâtonnant & par hasard qu'on imitera cette correspondance précise des mouvemens de tous les membres & de toutes les parties de ces membres, qui varie au moindre changement des attitudes de l'homme?

Quel aveuglement de préférer cette route incertaine à la connoissance aisée des parties de l'anatomie, qui ont rapport aux objets d'imitation dans lesquels se renferme la peinture! Que ceux à qui la paresse, le manque de courage, ou le peu de connoissance de l'étendue de leur art, font regarder l'anatomie comme peu nécessaire, restent donc dans l'aveuglement dont les frappe leur ignorance, & que ceux qui ambitionnent le succès, aspirent non-seulement à

réussir, mais à savoir pourquoi & comment ils ont réussi.

Il est inutile, il seroit même ridicule à l'artiste qui veut posséder son art, de chercher, par l'étude de l'anatomie, à découvrir ces premiers agens imperceptibles, qui forment la correspondance des parties matérielles avec les spirituelles. Ce n'est pas non plus à acquérir l'adresse & l'habitude de démêler, le scalp à la main, toutes les différentes substances dont nous sommes composés, qu'il doit employer un tems précieux. Une connoissance abrégée de la structure du squelette de l'homme; une étude un peu plus approfondie sur les muscles qui couvrent les os, & qui obligent la peau qu'ils soutiennent à fléchir, à se gonfler, ou à s'étendre: voilà ce que l'anatomie offre de nécessaire aux artistes pour guider leurs travaux. Est-ce de quoi les rebuter, & quelques semaines d'étude, quelques instans de réflexion, feront-elles acheter trop cher des connoissances indispensables?

Nous allons rassembler ici la plus grande partie de ce que le peintre doit connoître de l'ostéologie & de la myologie, & nous joindrons à cette énumération le secours des planches, auxquelles se rapporteront les signes que nous serons obligés d'employer.

Ensuite nous donnerons au mot *Proportion* les différentes mesures sur lesquelles on a établi, par une convention à-peu-près générale, la beauté des figures.

Le squelette de l'homme est l'assemblage des parties solides du corps, que l'on nomme les os.

Cet assemblage est la charpente de la figure, & l'on peut en diviser les parties principales en trois, qui sont la tête, le tronc & les extrémités.

La tête qui a à-peu-près la figure d'un oval applati des deux côtés, est composée d'os, qui presque tous font appercevoir leurs formes au travers de la peau & des parties charnues qui les couvrent. Je fais cette remarque, & j'y insiste, parce que rien ne donne un air de vérité aux têtes que l'on peint, comme la juste indication des os qui forment des plans différens, qui indiquent le trait des parties, & qui déterminent les effets des ombres & des jours.

Voyez pour l'explication suivante les deux figures ostéologiques dont l'une représente une tête vue de face, & l'autre, la même tête vue de profil.

Parmis les os qui se font appercevoir extérieurement dans la tête, il faut remarquer l'os du front A, appelé l'os coronal. Sa surface lisse & polie, qui n'est presque couverte que par la peau, rend cette partie plus propre à réfléchir la lumière: ainsi, dans les figures éclairées d'en haut, elle est toujours la plus lumineuse. Cet os qui fait une partie de l'enchâssement des yeux, trace encore le contour

de la partie du sourcil, & cet enchâssement grand & ouvert donne un caractère très-majestueux & très-noble aux figures.

a. Est la suture du coronal; je n'insiste pas sur ces jointures des os du crâne que l'on nomme suture, parce qu'elles sont inutiles aux peintres. Je me contenterai de les indiquer.

b. Est la suture sagittale.

B. Indique la cavité des yeux, qu'en nomme orbite. Cette cavité destinée à contenir le globe de l'œil, est formée en partie par le coronal & en partie par le zigoma; elle influe, comme je l'ai dit, sur la beauté de l'ensemble. La noblesse de la tête dépend beaucoup de cette partie; elle est extérieurement couronnée par le sourcil & renferme les six muscles de l'œil, la membrane conjonctive qui forme le blanc de l'œil, l'iris ou l'arc-en-ciel, au milieu duquel est la pupille ou prunelle.

C. Marque les os du nez. Ces os peu éminens forment, en se joignant, une voûte, & finissent par deux cartilages adhérens aux extrémités inférieures des os du nez; ils se joignent aussi dans leur côté supérieur comme les os du nez; ils sont assez larges, mais ils s'étrécissent & s'amollissent à mesure qu'ils approchent du bout du nez. Deux autres cartilages, attachés aux extrémités inférieures de ceux-ci, forment les ailes du nez.

Les formes du nez pourroient trouver ici leur place; mais pour ne point interrompre la description des os, nous renvoyons au mot *Proportion*, ainsi que pour toutes les règles ou les observations qui peuvent avoir rapport aux formes accidentelles des parties.

D. Les os des joues.

E. La mâchoire supérieure.

F. La mâchoire inférieure. Celle-ci fait le trait du menton & de tout le bas de la tête; elle a un mouvement qui lui est particulier, car la mâchoire supérieure est immobile.

G. Les dents. Elles varient dans leur nombre, & même dans leur forme; mais il est peu d'usage dans la peinture de les faire paroître, à moins que ce ne soit dans la représentation de quelques passions, dans les mouvemens desquelles elles sont quelquefois apparentes, comme dans la joie, le rire, la douleur, la colère, le désespoir, ainsi que nous le dirons au mot *Passion*.

Figure 2. A. Os du sinciput, nommé le pariétal; il y en a deux. Ils sont minces, presque quarrés, & tant soit peu longs; ils se joignent à l'os du front, par le moyen de la suture coronale.

B. L'os temporal. Cet os est double, ainsi que le pariétal: il est situé dans la partie inférieure des côtés du crâne.

C. Le zigoma, sous lequel passe le muscle temporal, Cet os est triangulaire; sa partie su-

périeure contribue à former la circonférence de l'orbite, comme je l'ai déjà dit. Il se joint à l'os du front par le petit angle de l'œil : il s'avance un peu en dehors, pour former la partie la plus élevée de la joue.

a. Suture coronale.

b. Suture sagittale.

c. Suture qui joint l'os des tempes avec l'os coronal & le sinciput.

d. Dents de devant, appelées *incisives*.

e. Dents latérales, appelées *canines*.

f. Dents postérieures, appelées *molaires*.

Je n'ai point parlé de l'os *occipital* qui forme le derrière de la tête ; parce qu'excepté dans la vieillesse, il est ordinairement orné & couvert par la chevelure, qui commence au haut du front, & qui s'étend le long des oreilles, jusqu'à la première vertèbre du cou.

La seconde partie du squelette de l'homme est le *tronc* ; il est composé de l'épine du dos, des côtes, des *clavicules*, du *sternum*, de l'*omoplate*, & du bassin ou des os *innominés*.

Deux figures de squelette, l'une vue de face & l'autre par derrière, sont suffisantes pour donner une idée de la forme & de la place de ces os. Les lettres sont communes aux deux figures.

Figure 1. & 2. du squelette. A. Est ce qu'on nomme l'épine du dos ; c'est une colonne d'os différens qui sont articulés les uns avec les autres, & attachés mutuellement par des *cartilages*, dont les uns sont flexibles, les autres immobiles ; cette chaîne ou colonne d'os s'étend depuis la première vertèbre du cou jusqu'au coccyx, & les charnières de chaque vertèbre procurent le mouvement du dos en différens sens. Il y a vingt-quatre vertèbres, dont les noms feroient hors-d'œuvre ici. Pour la forme de l'épine du dos, comme elle intéresse le peintre, puisqu'elle forme les pièces principales de la charpente du corps, je remarquerai que la partie des vertèbres du cou avance en dedans, c'est-à-dire, vers le devant de la tête : celle du dos au contraire se courbe en dehors pour élargir la cavité de la poitrine ; celle des lombes rentre, & la dernière, qui est celle de l'os *sacrum*, se rejette encore en dehors. Deux parties de ces os sont sur-tout apparentes au travers de la peau, celle du dos & celle des lombes. Ce qui oblige, en dessinant le nud, d'en faire sentir la forme, sur-tout dans les attitudes où l'homme se courbe en avant, comme on le voit dans la fig. 2. du squelette.

B. Les deux *clavicules* sont deux os qui se découvrent sensiblement dans les hommes, sur-tout dans certains mouvemens, comme d'étendre les bras, de se courber en arrière, &c. ils ont à-peu-près la forme de la lettre S ; ils sont placés du côté de la face à la base du cou. Chacune des *clavicules* s'articule avec le *ster-*

num pardevant, & du côté des bras avec l'*omoplate*.

C. Le *sternum* est situé au milieu de la poitrine : cet os est toujours immédiatement vers la peau. Il n'est point couvert de chair ; delà vient que l'on y voit le bout des côtes qui y sont appuyées, à moins que la graisse n'en empêche, comme il arrive aux femmes, & quelquefois aux jeunes hommes.

D. L'épaule ou l'*omoplate* est d'une configuration assez compliquée, dont il faut bien connoître les parties, si l'on veut comprendre le jeu des muscles qui ont rapport au mouvement des bras, parce que la plupart de ces muscles y prennent leur origine. Cet os d'ailleurs est apparent dans un grand nombre de mouvemens. Sa forme irrégulière est assez semblable à celle d'un triangle scalène ; sa surface externe est tant soit peu convexe : voici les principales parties.

a. La base qui regarde l'épine du dos.

b. La côte inférieure.

c. La côte supérieure.

d. L'angle supérieur.

e. L'angle inférieur.

f. La partie cave ou intérieure, inutile au peintre.

g. La partie extérieure.

h. L'épine.

i. L'extrémité de l'épine, appelée *acromion*.

Il y a douze côtes de chaque côté ; elles sont marquées dans la fig. première, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 : elles sont courbes & à-peu-près semblables à des segmens de cercle ; elles tiennent aux vertèbres par une de leurs extrémités. Les unes au nombre de sept, s'appellent *vraies* & s'articulent avec le *sternum* ; les cinq autres qui suivent ces premières, & qui ont le nom de *fausses-côtes*, ne touchent point au *sternum*, mais à un cartilage mobile qui prête dans plusieurs mouvemens du corps ; ce qui doit faire paroître extérieurement cet endroit moins soutenu & moins saillant.

La base du *tronc* est composée de deux grands os qui se réunissent dans les adultes & n'en font qu'un : ils se nomment les os *innominés*. On y distingue trois parties.

E. La partie supérieure des os *innominés*, formée par l'os des *isses*.

F. La partie inférieure & antérieure, composée des os *pubis*.

G. La troisième qui est inférieure aussi, mais postérieure, se nomme *ischium*. Cet os a une grande cavité qui reçoit la tête du *fémur*.

La base du *tronc*, dont les os sont plus remarquables dans les hommes, dessine la forme des hanches. Sa structure, plus évatée dans les femmes, occasionne des apparences qu'il faut étudier avec soin, parce qu'elles contri-

buent principalement à distinguer le caractère différent de la *figure* dans l'un & l'autre sexe.

Voilà les deux premières divisions du squelette ; la dernière comprend les extrémités supérieures & les extrémités inférieures. Dans les supérieures, *H.* l'os du bras s'appelle *humerus* ; il porte à sa plus haute extrémité une têteronde, qui est reçue dans la cavité plate du cou de l'*omoplate* : l'extrémité inférieure à deux apophyses ou protubérances.

I. L'os du coude, est accompagné d'un autre *K.* appelé *radius* ou *rayon*, qui est plus gros par en bas que l'os du coude, tandis que celui-ci le surpasse en grosseur dans la partie supérieure. L'os du coude sert à fléchir & étendre le bras ; le *rayon* sert à tourner la main, & ces deux os ensemble s'appellent l'*avant-bras*.

A leur extrémité inférieure se trouvent huit osselets de différente *figure* & grosseur, situés en deux rangs de quatre chacun. Le premier rang s'articule avec le *radius* & forme le *carpe L.* le second rang s'articule avec le premier & forme le *métacarpe M.* celui-ci est comme le *carpe* ; il est composé de quatre os qui répondent aux quatre doigts *N.* Les doigts avec le pouce sont formés de quinze os, dans chaque main : trois à chaque doigt nommés *phalanges*. Ils sont un peu convexes & ronds vers le dos de la main, mais ils sont creux & unis en dedans.

Les extrémités inférieures offrent premièrement l'os *fémur O.* ou l'os de la cuisse : il est le plus long des os de notre corps ; sa partie antérieure est convexe & ronde, & sa partie postérieure un peu creuse.

L'extrémité supérieure de cet os a trois *apophyses*.

La première qui forme son extrémité est une grosse tête ronde couverte d'un *cartilage*, qui est reçue dans la cavité de l'*ischium*, où elle est attachée.

La seconde se nomme le *grand trochanter*. C'est une éminence assez grosse, située à la surface externe du *fémur*, précisément à l'extrémité du cou : elle est inégale, parce qu'elle sert d'insertion à quelques muscles.

La troisième s'appelle le *petit trochanter*. Il est situé dans la partie postérieure du *fémur*. Il est un peu plus bas & plus petit que l'autre.

L'extrémité inférieure du *fémur* se divise par le milieu en deux éminences ; l'une est externe & l'autre interne ; elles sont reçues dans les cavités superficielles du *tibia*, & l'espace qui sépare les parties postérieures, donne passage aux nerfs de la jambe. Le genou porte un os rond appelé *roule* ; il est large environ de deux pouces, assez épais, un peu convexe, couvert dans sa partie antérieure d'un cartilage poli, & dont l'apparence extérieure est plus marquée dans les hommes que dans les femmes,

& dans les vieillards que dans les enfans. Dans l'enfance il est mou, & il acquiert une dureté d'autant plus grande qu'on avance plus en âge.

La jambe est composée de deux os, ainsi que l'*avant bras*. L'interne qui est le plus gros se nomme le *tibia P.* ; il est presque triangulaire & son angle antérieur & un peu aigu, se nomme la *crête* du *tibia*. Cette partie est très-apparente & c'est elle qui forme le trait de la jambe, vue de profil. Son extrémité inférieure, qui est beaucoup plus petite que la supérieure a une *apophyse* remarquable qui forme la cheville interne du pied.

Le second os plus petit se nomme le *peroné Q.* il est situé dans le côté extérieur de la jambe, & son extrémité supérieure, qui n'est pas si élevée que le genou, reçoit l'éminence latérale de l'extrémité supérieure du *tibia*, dans une petite cavité qu'il a dans le côté interne. Son extrémité inférieure est reçue dans la petite cavité du *tibia*, où il a une grande *apophyse* qui forme la cheville externe. Le *tibia* & le *peroné* ne se touchent qu'à leurs extrémités.

Le pied, ainsi que la main, est composé de trois parties qu'on nomme le *tarse R.*, *S.* le *métatarse*, & *T.* les *doigts*. Le *tarse* est composé de sept os. Le premier est 1. l'*astragale* ou le talon. Le second os du *tarse* est 2. le *calcaneum*, dont l'*apophyse* forme ce que nous appelons le *talon*, auquel s'insère le *tendon d'Achille*. Les cinq os du *tarse* sont le *scaphoïde*, les trois *cunéiformes* & le *cuboïde*. Tous ces os plus ou moins intéressans pour le peintre, suivant la part qu'ils ont aux mouvemens & aux apparences extérieures, se joignent au *métatarse*, qui est composé de cinq os. Celui qui soutient le gros doigt est le plus gros, celui qui soutient le doigt suivant est le plus long, les autres sont tous plus petits l'un que l'autre. Ils sont plus longs que les os du *métacarpe*. Quant au reste, ils ressemblent à ceux du *métacarpe*, & ils sont articulés de la même manière.

Enfin les doigts du pied sont composés de quatorze os dans chaque pied. Le gros doigt en a deux, & les autres trois. Ils sont la même chose que les doigts de la main, & sont seulement plus courts.

Voilà une idée succincte des os du squelette dont la conformation doit être connue du peintre. Je vais en faire un récapitulation en forme de liste avec les lettres qui ont rapport aux *figures*.

Première figure de la tête.

- A. L'os du front.
- a. La suture du coronal.
- b. La suture sagittale.
- B. Orbite ou cavité des yeux.
- C. Les os du nez.
- D. Les os des joues.

- E. La mâchoire supérieure.
- F. La mâchoire inférieure.
- G. Les dents.

Seconde figure de la tête.

- A. Os du sinciput.
- B. L'os temporal.
- C. Le zigoma;
- a. Suture coronale.
- b. Suture sagittale.
- c. Suture qui joint l'os des tempes avec le coronal & le sinciput.
- d. Les dents de devant, nommées incisives.
- e. Les dents latérales, appelées canines.
- f. Les dents postérieures, appelées molaires.

Première & seconde figure du squelette.

- A. L'épine du dos.
 - B. Les clavicules.
 - C. Le sternum.
 - D. L'omoplate.
 - a. La base de l'omoplate.
 - b. La côte inférieure.
 - c. La côte supérieure.
 - d. L'angle supérieur.
 - f. La partie cave.
 - g. La partie extérieure.
 - h. L'épine.
 - i. L'acromion.
 - E. L'os des isles.
 - F. L'os pubis.
 - G. L'os ischium.
 - H. L'humérus.
 - I. L'os du coude.
 - K. Le radius.
 - L. Le carpe.
 - M. Le métacarpe.
 - N. Les doigts.
 - O. Le fémur.
 - P. Le tibia.
 - Q. Le péroné.
 - R. Le tarse.
 - S. Le métatarse.
 - T. Les doigts.
 - 1. L'astragale.
 - 2. Le calcaneum.
- Les côtes 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12.

Ce n'est pas, comme je l'ai déjà dit, la structure intérieure de tous ces os, ou même leur nom, qu'il est essentiel aux peintres de connaître. Leurs formes extérieures, celles de leurs extrémités sur-tout, qui composent les jointures, doivent être l'objet essentiel de leurs recherches. Ils ne doivent point ignorer les différens moyens par lesquels la nature prévoyante a préparé les articulations des membres, pour leur procurer précisément les mouvemens qui conviennent à

leur destination. Ces mouvemens en se développant, laissent souvent entrevoir la figure de l'extrémité des os, parce que les jointures sont toujours moins chargées des parties charnues qui embarrasseroient le jeu qu'elles doivent avoir, & que la peau plus tendue reçoit l'impression des charnières qui se meuvent sous cette enveloppe. Si l'étude des os est nécessaire pour les raisons que je viens d'exposer, & si elle doit passer la première, on sentira aisément que la connoissance des muscles, par ces mêmes raisons, doit la suivre immédiatement, & qu'il est absurde de la négliger.

Mais pour rendre plus facile l'explication que je vais donner, & la tourner totalement à l'utilité des artistes, j'ai employé un nombre de figures, dont je vais expliquer l'usage. Les trois premières représentent ce qu'on appelle en terme de peinture l'écorché, c'est-à-dire, la figure humaine dépouillée de sa peau & offrant aux yeux les différens muscles plus distincts & plus apparens que lorsqu'ils sont voilés, pour ainsi dire, par les parties qui les couvrent dans le modèle vivant : cet écorché est supposé vu sous trois aspects différens, de face pardevant, figure première, par derrière, figure seconde, & de profil, figure troisième. Les applications des muscles, & les lettres qui les accompagnent, ont rapport premièrement à ces trois figures; mais ensuite ces mêmes lettres se peuvent rapporter aux figures antiques dessinées anatomiquement qui lui vivent, comme je vais le dire.

On a représenté la figure de l'Hercule, qu'on nomme *Hercule Farnèse*, dépouillée de sa peau, & vue sous trois aspects semblables à ceux sous lesquels est gravé l'écorché, c'est-à-dire, par devant, par derrière & de profil. Fig. 4, 5 & 6; le *Gladiateur*, statue connue & célèbre de même. Fig. 7, 8 & 9; enfin le *Laocoon* pareillement. Fig. 10, 11 & 12.

Les applications des muscles de l'écorché se feront facilement des unes aux autres, & donneront une idée des changemens d'apparence que les attitudes ou les passions occasionnent. Cette idée approfondie par les artistes sur les statues originales, ou sur les copies en plâtre qu'on en a faites en les moulant & qu'on a multipliées à leur gré, leur feront trouver les principes qu'ils doivent se former, pour se conduire plus sûrement dans l'exercice de leur art. S'ils joignent l'application de ces observations & de ces principes aux modèles vivans dont ils se servent, ou aux mouvemens qu'ils peuvent remarquer dans les hommes, il est évident qu'ils auront pris les meilleurs moyens pour assurer leurs connoissances & faciliter leur succès.

Avant d'entrer dans le détail des muscles dont les différentes apparences doivent former aux yeux du peintre le caractère juste des actions

actions de la figure, il est nécessaire de dire ce qu'il doit entendre par le mot *muscle*.

Les muscles sont des masses charnues composées de fibres; ils sont les instrumens principaux des mouvemens du corps.

Il faut savoir que l'extrémité du *muscle* qui s'attache à un point fixe se nomme la *tête*, le milieu s'appelle le *ventre*, & son tendon, ou son autre extrémité, se nomme la *queue* du *muscle*. Les fibres charnues composent le corps ou le ventre du *muscle*, & les fibres tendineuses forment ses extrémités.

L'action du *muscle* consiste dans la contraction de son *ventre* qui rapproche les extrémités l'une de l'autre, & qui, en faisant ainsi mouvoir la partie où le muscle a son insertion, doit par une élévation plus marquée dans son milieu, donner extérieurement aux membres qu'ils couvrent des apparences différentes. Ainsi ces apparences sont décidées dans chaque action, dans chaque attitude, & par conséquent rien n'est arbitraire dans les formes qu'on doit leur donner.

L'artiste doit donc principalement prendre garde au *ventre* ou milieu du *muscle*, & se souvenir que le mouvement du *muscle* suit toujours l'ordre des fibres qui vont de l'origine à l'insertion, & qui sont comme autant de filets.

La *face*, par laquelle il seroit nécessaire de commencer, a une infinité de *muscles* dont les effets, plus sensibles que leurs formes ne sont apparentes, demanderoient une trop longue discussion. C'est leur jeu qui forme le caractère extérieur des passions.

Première figure de l'écorché.

La tête fait ses mouvemens par le moyen de dix paires de *muscles*.

Il est inutile de les nommer tous; mais il faut connoître ceux qui sont remarquables dans les mouvemens du col, & l'on doit y distinguer le *sternoïde A.* il est ainsi nommé à cause de son origine & de son insertion: il vient du *sternum*, & va s'insérer à l'*os hyoïde*, qui est cet *os* de la gorge dont l'apparence est fort marquée, lorsqu'on étend le col.

Le *massoïde B.* vient du *sternum* & d'une partie de la *clavicule*: il va s'insérer à une partie de l'*os* de la *tempe*.

Ces deux *muscles* n'étant pas bien gros, leur mouvement est peu sensible. Le premier sert au mouvement de l'*os hyoïde*; & le tire en bas; l'autre tire la tête & la baisse en avant. On peut remarquer l'apparence de ces *muscles* qui sont leurs fonctions dans l'attitude de la tête du Gladiateur.

Le trapèze *C.*, dont on ne voit qu'une partie, prend son origine de l'*occiput* ou du derrière de la tête, comme on le verra dans la figure deuxième.

me, où sa forme, dont il tire son nom, est remarquable.

Ces *muscles*, dans plusieurs de leurs mouvemens, étant poussés par d'autres sur lesquels ils sont placés, il ne seroit pas hors de propos de pénétrer jusqu'à ces causes internes, & l'on découvreroit alors le *splénium* qui tire la tête en arrière, avec un autre qui est dessus & qui se nomme *complexus*. Ces *muscles* cachés contribuent à faire des masses; & c'est celui qu'on nomme le *releveur propre*, qui en partie forme cette pente qui est du cou à l'épaule.

Je ne fais qu'indiquer ici leurs noms, pour ne pas multiplier les figures, & j'en userai de même dans la suite pour ceux dont l'apparence ne peut avoir lieu dans les trois figures qui n'offrent que les *muscles* qui se découvrent sous la peau.

Pour les mouvemens des bras, remarquons, 1°. que le bras est propre à cinq mouvemens; nous l'avançons, nous le retirons, nous l'abaïssons, nous l'élevons, & nous le faisons tourner en rond. Nous avançons le bras en dedans par le moyen du *pectoral deltoïde*, joint à quelques autres, savoir le *susépineux*, & le *coracobrachial*. Le *deltoïde D.* élève le bras. Le *pectoral E.* amène le bras vers les côtes; il prend son origine de presque tout le *sternum*, & de la sixième & septième, & quelquefois de la huitième côte; il va finir à l'*os* du bras, entre le *deltoïde* & le *biceps*.

(1) Le *biceps F.* fléchit l'avant-bras avec le *brachial*; il vient de l'emboîture de l'*omoplate* de part & d'autre, & va s'insérer au commencement du *radius*.

(2) Le *brachial G.* fléchit l'avant-bras avec le *biceps*. Il prend son origine à-peu-près au commencement de l'*os* du bras; il y est fortement attaché, & va s'insérer par dessus le *biceps* à la partie supérieure de l'*os* du coude.

(3) L'*extenseur* du coude *H.* désigne assez par son nom à quel usage il est employé.

(4) Le *pronateur* du *radius I.* sert à tourner le bras du côté de la terre; il vient de la tête interne de l'*os* du bras, & va s'insérer à la partie interne du *radius*.

(5) Le *supinateur* du *radius K.* sert à tourner le bras vers le ciel; il vient de la partie in-

(1) Voyez un des bras du Laocoon.

(2) Voyez l'autre bras du même Laocoon & celui du Gladiateur, qui est étendu.

(3) Voyez le bras du Laocoon, qui est baissé vers la terre & celui du Gladiateur qui est penché.

(4) Voyez l'autre bras du même, élevé vers le ciel, & celui du Gladiateur qui est étendu.

(5) Note. Le lecteur pourra faire de lui-même l'application nécessaire des fonctions des muscles aux mouvemens des figures qui se représentent, puisque les lettres le guideront. Ainsi nous n'insisterons plus sur cette opération, qui exigeroit plus de détails que les bornes que l'on doit se prescrire dans ce Dictionnaire ne le comportent.

férierie du bras, & va dans la partie inférieure du *radius*.

Le *fléchisseur supérieur du carpe L.* vient de la tête interne de l'os du bras, & montant par dessus l'os du *radius*, il finit au premier os du *métacarpe*.

Le *fléchisseur inférieur du carpe M.* vient de la tête interne de l'os du bras, & va en descendant le long de l'os du coude finir au quatrième os du *métacarpe*.

Le *palmaire N.* vient de la tête de l'os du bras, & va dans la paume de la main se distribuer aux quatre doigts.

L'*extenseur supérieur du carpe O.* vient du dessous de la tête externe de l'os du bras, & se rend à quelques os du *métacarpe*.

L'*extenseur du pouce P.* est un muscle double, qui vient à-peu-près du milieu de l'avant-bras, & qui va s'insérer obliquement aux jointures du pouce: il n'est propre qu'à cette partie.

Venons aux cuisses, aux jambes & aux pieds.

Le *Membraneux Q. ou fascialata*, vient de l'os des *isles*. Il est charnu dans son principe & finit par une membrane qui enveloppe tous les muscles qui couvrent la cuisse & va finir sur ceux de la jambe; ce muscle sert à tourner la jambe en dehors.

Le *vaste externe R.* vient du *grand trochanter*. Son tendon embrasse le genou. Il sert à étendre la jambe avec un autre muscle, appelé *crural*, le *vaste externe* est fort charnu auprès du genou.

Le *droit S.* a la même fonction que le précédent. Il vient de l'os des *isles*, & couvrant le *crural*, il s'étend le long de la cuisse entre les deux *vastes*, avec lesquels il finit en enveloppant la rotule d'un fort tendon.

Le *courrier T.* fait tourner la jambe en dedans, l'amène sur l'autre en croisant, comme les tailleurs ont coutume de faire en travaillant. C'est de cet usage qu'il a pris son nom. Il vient de l'épine de l'os des *isles*, & va s'insérer obliquement à la partie intérieure de l'os de la jambe.

Le *triceps V.* vient de l'os *pubis* & de l'os *ischium*. Il va s'insérer au dedans de l'os de la cuisse, & sert à tourner la cuisse en dedans.

Le *gresle X.* sert à fléchir la jambe, & ne fait presque qu'une masse avec le *biceps*, & quelques autres qui seront marqués dans les figures suivantes.

Le *vaste interne Y.* vient du *grand trochanter* & embrasse le genou avec son tendon. Il est fort charnu auprès du genou, & sa fonction, ainsi que celle du *droit* & du *vaste externe*, est d'étendre la jambe.

Le *biceps* de la jambe Z. vient de l'os *ischium* & va s'insérer à la partie externe de la jambe; il est charnu & a deux têtes comme celui du bras.

Le *jambier intérieur A.*

Le *géméau externe B.* se verra mieux dans la figure de l'écorché vue par derrière, & nous le désignerons dans les explications qui auront rapport à cette figure, ainsi que le *géméau interne*.

Le *péronier C.* vient du haut & du milieu de l'os appelé *péroné*. Il va sous le pied qu'il sert à étendre, conjointement avec les *géméaux*.

L'*extenseur des orteils D.* nous apprend par son nom l'usage auquel il est destiné.

Le *géméau interne E.* ainsi que le *solaire F.* se verront plus distinctement dans la figure deuxième. Ce dernier, ainsi nommé par opposition aux *géméaux*, sert à étendre le pied, conjointement avec ces derniers & le *plantaire*, auxquels il s'unit pour ne faire qu'un seul tendon. Il vient d'entre les deux têtes de l'os de la cuisse G.

Il reste encore à examiner dans la figure première le muscle droit H., qui prend son origine à l'os *pubis*, & va s'insérer à côté du *cartilage Xiphoïde*. Il s'étend le long du ventre; il est divisé en quatre, & souvent en cinq parties, par de fortes interfections nerveuses, qui sont autant de bandes. Ces interfections ne sont pas tout-à-fait également distantes; mais il y en a toujours trois au-dessus du nombril, & des trois parties qu'elles y font, celle du milieu est la plus grande; pour l'interfection qui est près du nombril, la nature ne la présente pas toujours de même; quelquefois elle se fait voir au milieu du nombril, quelquefois un peu au-dessus, ou même encore plus élevée, & les deux premières situations que je viens de lui assigner, se remarquent plus ordinairement dans les antiques.

Le *grand dentelé P.* naît de toute la partie intérieure de la base de l'*omoplate*, & va transversalement s'insérer aux huit côtes supérieures; il va quelquefois jusqu'à la neuvième. Ce muscle finit par une dentelure qui lui a fait prendre son nom. Ces dents sont au nombre de huit, dont quatre sont cachées sous le pectoral. Ce muscle se joint avec le muscle oblique externe K. par digitation; il sert à la respiration, (voyez la fig. du Laocoon) & se fait voir d'autant plus distinctement, que le corps agit avec plus de violence & se porte davantage du côté opposé. Dans les vieillards, dont la peau est moins adhérente au muscle, les dentelures sont moins marquées.

Voilà les muscles les plus intéressans de la figure vue de face. Nous allons passer à la figure vue par derrière

Figure deuxième de l'écorché.

Dans cette deuxième position de la figure, qu'en terme de peinture on nomme *écorché*,

on distingue premièrement : le *trapèze* dont on ne pouvoit appercevoir qu'une très-petite partie à la lettre C. de la *figure* première. Il prend son origine de la base du crâne, de toutes les *vertèbres* du col, des neuf *épinés* supérieures des *vertèbres* du dos. Il va s'insérer le long de l'épine de l'*omoplate* jusqu'un peu au-dessous de la *clavicule*. Ce *muscle* sert à fortifier l'action de quelques autres qu'il couvre ; il relève l'*omoplate* avec celui qu'on nomme le *releveur propre* : il la tire en arrière avec le *rhomboïde* & la baisse tout seul. Il contribue principalement, en passant par dessus la base de l'*omoplate*, à lui donner une certaine rondeur, qui dans l'Antinoüs antique forme, les graces de cette partie de la *figure*.

Le *deltoïde* b. dont j'ai déjà parlé dans l'explication de l'autre *figure*, se voit encore ici. Il est triangulaire ; il prend son origine de toute l'épine de l'*omoplate*, de l'*acromion*, & de la moitié de la partie extérieure de la *clavicule*. Il pousse le bras un peu en avant & en arrière, selon la direction de ses fibres.

le *sus-épineux* c. tire le bras en haut avec le *deltoïde*, & remplissant la cavité supérieure de l'*omoplate*, entre l'épine & la côte supérieure, ne fait souvent qu'une masse avec l'épine & une partie du *trapèze*. Il naît de la partie externe de la base de l'*omoplate*, depuis l'angle supérieur jusqu'à l'épine, & passant par dessous l'*acromion*, il va s'insérer à la partie supérieure & antérieure de l'*os* du bras, pour l'élever en haut.

Le *sous-épineux* d. fait mouvoir l'*os* du bras en bas, avec l'*abaisseur propre* & le *très-large* ; il prend son origine de la partie externe de la base de l'*omoplate* qui se remarque depuis l'épine jusqu'à l'angle inférieur & va s'insérer à la partie supérieure & extérieure de l'*os* du bras.

L'*abaisseur propre* e. prend son origine de la côte inférieure de l'*omoplate*, & va s'insérer à l'*os* du bras avec le *très-large*, avec lequel il ne fait qu'un même *tendon*. Son nom indique son usage, qui est d'abaisser le bras.

Ces quatre derniers *muscles*, le *deltoïde*, le *sus-épineux*, le *sous-épineux*, & l'*abaisseur propre*, sont d'autant plus à remarquer pour les artistes, que cet endroit du corps est un des plus difficiles à imiter avec justesse. On peut, pour rapporter le jeu de ces *muscles* aux effets extérieurs, le remarquer sur la nature même, ne observant les attitudes dans lesquelles ils agissent ; ou, si l'on veut consulter l'antique, le gladiateur offrira la juste image de leurs mouvemens ; mais ce qui seroit infiniment utile aux jeunes élèves, ce seroit de leur démontrer cette partie du bras sur l'écorché ; ensuite de faire agir le modèle vivant, en le faisant passer successivement par tous les mouvemens qui se rencontrent, depuis l'abaissement du bras jusqu'à l'action de l'élévation où le Gladiateur

a été composé. C'est ainsi qu'un instruction graduée, & une application des principes aux effets, suivie des preuves tirées des antiques, qui ont la réputation d'être les plus parfaits, donneroit infailliblement une connoissance approfondie & raisonnée.

Le *très large* f. vient de l'*os sacrum*, de la tête supérieure de l'*os des isles*, de toutes les *vertèbres* des *lombes*, & de 6 ou 7 *vertèbres* inférieures du dos. Il passe d'un côté, par dessus l'angle inférieur de l'*omoplate*, où il s'attache en passant, & va retrouver l'*os* du bras, en se joignant avec l'*abaisseur propre*. Il tire le bras en arrière & en bas obliquement du côté de son principe inférieur.

Une portion de l'*oblique externe* g. dont il a été question dans l'explication précédente à la lettre K2. Le *brachial* h. que nous avons expliqué à la lettre C. de la *fig.* précédente.

Une portion & l'origine du *long supinateur* du *radius* i. voyez la lettre k. de l'explication précédente.

L'*extenseur supérieur du carpe* k. Voyez la lettre o. de l'explication précédente.

l. L'*extenseur* des doigts.

m. L'*extenseur* du pouce.

n. L'*extenseur inférieur du carpe*.

Tous ces *muscles* portent dans leurs noms l'explication de leurs usages.

o. Le *fléchisseur inférieur du carpe*. Voyez la lettre M. de la première explication des *muscles*.

p. Portion d'un *fléchisseur* des doigts.

q & r. Les *extenseurs* du coude. Voyez la lettre H. de l'explication première.

s. L'*os* du coude appelé *olécrane*.

t. Le *grand fessier*. Il vient de l'*os sacrum*, & de la partie latérale & postérieure de l'*os des isles*. Il va s'insérer par ses filets obliques, quatre doigts au-dessous du *grand trochanter*. Il couvre le *petit fessier*, & une partie du moyen. Sur quoi il faut remarquer qu'il y a trois fessiers, qui tous servent à étendre la cuisse. Le premier s'appelle le *grand fessier* à cause de son étendue désignée par les chiffres 1, 2, 3, 4, 5.

La différence des actions de ce *muscle* se peut remarquer sur le Gladiateur & l'Hercule : on pourra les voir aussi sur l'Antinoüs & le Méléagre antiques.

u. Portion du *second fessier*. Ce second est en partie caché sous le premier.

x. Portion du *membraneux*. Voyez la lettre Q. de la première explication.

y. Le *vaste externe*. Voyez pareillement la lettre R. de la première explication.

z. Le *biceps*. Voyez la lettre Z. de la première explication.

&. Le *demi-nerveux*. Ce *muscle* vient du même lieu que le *biceps*. Il est long & rond ; son corps charnu va s'insérer au-dedans de la jambe, trois doigts au-dessous de l'articulation.

a 2. Le *semi-membraneux* accompagne le précédent à son origine & à son insertion.

b 2. Le *grefle* vient de la partie inférieure de l'os *pubis*. Il est large & délié à son origine : il va s'insérer avec les deux précédents.

Ces quatre *muscles* supérieurs de la cuisse, savoir le *biceps* 7, le *semi-nerveux* 8, le *semi-membraneux* a 2. le *grefle* b 2. fléchissent la jambe, & tous quatre ne sont presque qu'une masse.

c 2. Portion du *triceps*. Voyez la lettre V, explication première.

d 2. Portion du *muscle droit*. Voyez aussi la lettre S. de la première explication.

e 2. Portion du *couteurier*. Voyez la lettre T. de la première explication.

f 2. Portion du *cubital*.

g 2. Lieu par où passe le plus gros *nerf* de tout le corps & la *veine poplitique*.

h 2. & i 2. Les *géméaux* ; l'un interne, marqué h 2., l'autre externe, marqué i 2. Ils viennent des deux têtes inférieures de l'os de la cuisse & vont avec le *plantaire* & le *solaire* composer un même *tendon*, appelé le *tendon d'Achille*. Leur nom vient de leur forme semblable. Cependant celui qui est interne descend un peu plus bas que l'autre. Leur office est d'étendre le pied.

K 2. le *péronnier* vient du haut & du milieu de l'os appelé *péroné*. Car il est double d'origine, & d'insertion. Il s'en va sous le pied qu'il sert à étendre avec les *géméaux*.

Figure troisième de l'écorché.

Je ne mettrai ici que les renvois des chiffres de cette figure aux deux précédentes, à côté des noms & des chiffres qui servoient à la figure de l'écorché vue de profil, parce qu'il est aisé de sentir que les *muscles* qui se voient sous cet aspect, ont déjà paru en grande partie sous les deux autres.

Fig. 1... Fig. 2.

1 Le <i>massoïde</i>	B.
2 Portion du <i>trapèze</i> ...	C.....a.
3 <i>Deltoïde</i>	D.....b.
4 Portion du <i>brachial</i> ..	G.....h.
5 <i>Biceps</i>	F.
6 & 6, les <i>extenseurs</i> du coude.....	H.
7 L'union des deux <i>extenseurs</i> .	
8 <i>Long supinateur</i> du <i>radius</i>	K.....i.
9 <i>Extenseur supérieur</i> du <i>carpe</i>	O.....k.
10 <i>Extenseur</i> des <i>doigts</i> .	l.
11 <i>Extenseur</i> du petit <i>doigt</i> .	

Fig. 1... Fig. 2.

12 <i>Extenseur inférieur</i> du <i>carpe</i>	m.
13 <i>Fléchisseur inférieur</i> du <i>carpe</i>	M.....o.
14 <i>Palmaire</i>	N.
15 <i>Extenseur</i> du <i>pouce</i> .	P.....n.
16 <i>Rond pronateur</i> du <i>radius</i>	I.
17 <i>Fléchisseur supérieur</i> du <i>carpe</i>	L.
18 <i>Sous épineux</i>	d.
19 <i>Abaisseur propre</i>	e.
20 <i>Très-large</i>	f.
21 <i>Grand dentelé</i>	I 2.
22 <i>Oblique externe</i>	K 2.
23 <i>Pectoral</i>	E.
24 <i>Position</i> du <i>couteurier</i> .	T.....e 2.
25 <i>Membraneux</i>	Q.....x.
26 Portion du <i>droit</i>	H 2.....d 2.
27 <i>Vaste externe</i>	R.....y.
28 <i>Biceps</i>	Z.....z.
29 <i>Semi-nerveux</i>	g.
30 <i>Semi-membraneux</i> ..	a 2.
31 <i>Grefle</i>	X.....b 2.
32 & 32 deux portions du <i>triceps</i>	V.....c 2.
33 & 34 <i>géméaux externe & interne</i>	E 2. B 2.. h 2. i 2.
35 L'os de la <i>jambe</i> ...	
36 Portion du <i>solaire</i> ...	F 2.
37 Portion du <i>fléchisseur</i> des <i>orteils</i> .	
38 <i>Péronier</i>	C 2.....k 2.
39 <i>Extenseur</i> des <i>orteils</i> .	D 2.
40 & 41 <i>malleoles internes & externes</i> .	
42 <i>Grand fessier</i>	r.
43 <i>Grand trochanter</i> .	
44 Portion du <i>second fessier</i>	u.

Fin de l'explication de la troisième figure de l'écorché.

La figure, après avoir dévoilé au peintre les principes de sa conformation intérieure par la démonstration des os, & les ressorts qui opèrent ses mouvemens, par celle des *muscles*, a le droit d'exiger de l'artiste qu'il dérobe aux yeux des spectateurs dans les ouvrages qu'il compose, une partie des secrets qui viennent de lui être révélés. Une membrane souple & sensible qui voile & défend nos ressorts, est l'enveloppe, tout à la fois nécessaire & agréable, qui adoucit l'effet des *muscles*, & d'où naissent les grâces des mouvemens. Plus le sculpteur & le peintre auront profondément étudié l'intérieur de la figure, plus ils doivent d'attention à ne pas se parer indistinctement de leurs connoissances ; plus ils doivent de soins à

imiter l'adresse que la nature emploie à cacher son mécanisme. L'extérieur de la *figure* est un objet d'étude d'autant plus essentiel à l'artiste, que c'est par cette voie principalement qu'il prétend aux succès; contours nobles & mâles, sans être grossiers ou exagérés, que notre imagination exige dans l'image des héros; ensemble doux, flexible & plein de graces, qui nous plaît & nous touche dans les femmes; incertitude de formes dont l'imperfection fait les agrémens de l'enfance; caractère délicat & svelte, qui, dans la jeunesse de l'un & de l'autre sexe, rend les articulations à-peu-près semblables: voilà les apparences charmantes sous lesquelles la nature, aussi agréable qu'elle est savante, cache ces os dont l'idée rappelle l'image de notre destruction, & ces *muscles* dont les développemens & la complication viennent peut-être d'étrayer le lecteur.

Les attitudes que font prendre à la *figure* humaine ses besoins, ses sensations, ses passions & les mouvemens involontaires qui l'agissent, diminuent ou augmentent les graces dont sa construction la rend susceptible. J'aurois pu ajouter la mode; car elle établit des conventions d'attitudes, de parures & de formes qui contredisent souvent la nature, & qui, en la déguisant, égarent les artistes, dont le but est de l'imiter: mais ces réflexions que j'indique me conduiroient trop loin; je me borne à exposer seulement les liaisons de cet article avec ceux qui en font la suite. Quelques remarques sur les attitudes trouveront leur place au mot *Grace*. Les caractères des *figures* suivant leur sexe, leur âge, leur conditions, &c. entreront dans les divisions du mot *Proportion de figures*. On doit sentir que toutes ces choses y ont un rapport plus immédiat qu'au mot *figure*. Enfin, les expressions; les mouvemens extérieurs, ou du moins ce qui jusqu'à présent est connu sur cette matière, qui tient à tant de connoissances, seront la matière du mot *Passion*, regardé comme terme de peinture. (*Article de M. WATELET.*)

FIGURE (terme de sculpture.) Ce mot s'emploie quelquefois comme synonyme de *statue*. L'Apollon du Belvédère est une *figure* divine. Quelquefois aussi ces deux expressions ne doivent pas être confondues. Le mot *statue*, venant du mot latin *stare* (se tenir debout) convient aux *figures* qui sont dans cette position: mais il ne convient pas à celles qui sont assises ou couchées. Ainsi l'Antinoüs est une *statue*, & le Gladiateur mourant une *figure*. On doit donner le nom de *statue* au Milon du Puger, & celui de *figure* au Milon de M. Falconet. Les personnages qui sont à genoux sur les anciens tombeaux, ou ceux qui y sont couchés sont des *figures*. Il semble donc que, dans la scrupuleuse régularité du langage, on peut donner le nom de *figures* aux statues, mais qu'on ne peut

pas donner le nom de *statues* aux *figures*. (L.)

FIGURINE (subst. fém.) On donne ce nom à de fort petites figures en peinture, en sculpture, en fonte. Il reste plus de *figurines* anti-ques que de statues.

On voit dans le cabinet de M. Smeth, à Amsterdam, un petit bronze d'environ cinq pouces de hauteur. Il a été apporté de la Grèce. La comparaison avec d'autres bronzes antiques de la même proportion témoigne pour son antiquité. C'est un groupe de trois *figurines* qui représente le Laocoon & ses enfans. » La figure » re du père, dit M. Falconet, est posée comme » celle du marbre antique, à l'exception des » bras, des jambes & de la tête qui ont des » différences notables: pour les deux enfans, » ils sont absolument changés. Celui du côté » droit est tombé mort ou mourant sur la cuisse » du père; & son dos qui se présente, produit » une masse large, un repos harmonieux, qui » me paroît l'emporter de beaucoup sur celui » de Rome; par sa proportion il paroît du même » âge. L'autre enfant peut avoir quatre ans; » il est assis au bas & au côté gauche du Laocoon, & par ses cris & ses efforts, il veut » se débarrasser du serpent qui l'enveloppe.

» Ce petit bronze est bien exécuté, c'est-à-dire, autant que peut l'être une belle esquisse étudiée de cette proportion. Il en résulte que les auteurs du très-beau groupe de marbre n'ont pas choisi le mieux possible pour l'exécuter, puisqu'assurément l'aspect de cet enfant mort ou mourant est plus attendrissant que celui du marbre; ou qu'il y avoit un autre groupe de Laocoon; ou qu'un autre statuaire aura dit: *Voici comme je le composerois, & je varirois ainsi la poésie de mon sujet, en ne présentant pas trois sujets de douleurs égales dans mes trois figures*. Ce statuaire eût eu raison sans doute; mais Agésander, Polydore, & Athénodore, pour ne pas avoir donné, peut-être, la meilleure idée possible, n'en ont pas moins produit dans l'art un chef-d'œuvre d'un ordre très-supérieur. Peut-être aussi les trois artistes avoient-ils fait chacun une esquisse, & se sont-ils déterminés en faveur de la composition qui remplissoit le mieux la niche. (L.)

FINESSE (subst. fém.) On emploie plus ordinairement dans le langage de l'art ce mot au pluriel qu'au singulier. On dit des *finesses de ton*, des *finesses de touche*; on dit aussi des *passages fins*, un *trait* & des *contours fins*.

Ces manières de s'exprimer ont rapport à ce qu'on appelle en peinture le *précieux*, le terminé, enfin au soin que met l'artiste dans son travail, & à la propreté dans l'exécution.

La *finesse* des passages & des tons demande

qu'on employe les couleurs avec précaution, & qu'elle ne soient salies, ni par les objets extérieurs, ni par l'indécision ou par la *fatigue* du *faire*.

Cette *finesse* suppose aussi préalablement une étude méditée des effets de la couleur, de ceux de la lumière, de la valeur juste des tons, de leurs mélanges, de leurs dégradations, qui sont les bases de l'harmonie pittoresque.

Une main légère, une vue juste, un sentiment délicat déterminent & opèrent la *finesse* de la touche. Un peu trop forte, trop appuyée, trop indécise, elle ne mériterait pas le nom de *fine* .

L'excellence du goût dans les autres arts libéraux, renferme l'idée de cette *finesse* . Une pensée *fine* , une tournure, une expression *fines* dans le discours, une harmonie *fine* dans la prose, dans les vers, dans la musique, sont l'équivalent de ce qu'est un caractère *fin* dans les détails & les profils d'un ouvrage d'architecture, ou dans les contours d'une belle statue. Cette perfection dépend d'un goût ou d'un tact très-délicat, qui, plus sensible, ou plus exercé, évalue plus précisément les rapports des parties, décomposé, pour ainsi dire, les sensations, ou bien les divise avec justesse, parce qu'il en aperçoit toutes les nuances.

Cette *finesse* d'exécution dans la pratique des arts convient, & se trouve plus ordinairement dans les moindres genres; comme on voit aussi les hommes les moins robustes & les âmes les moins fortes être souvent doués, par compensation, de certains agréments, de certaines délicatesses, & d'une sensibilité d'organes particulière.

Le véritable mérite des grands talens & des grandes âmes est la force de sentiment, l'énergie de caractère. Enfin, les genres de peinture susceptibles de *finesse* , sont destinés à flatter les sens ou l'esprit; les grands genres, les *grandes manières* doivent émouvoir fortement & entraîner.

Les sociétés très-civilisées, disons amollies par le luxe, sont ordinairement douées de plus de *finesse* : elles sont plus sensibles à la délicatesse qu'à l'énergie.

La *finesse* enfin est, en quelque sorte, la perfection de la faiblesse, & ceci peut s'appliquer à tous les arts, aux hommes & peut-être aux nations.

Quand, dans les arts, le mot *finesse* se rapporte à l'expression, il prend alors le même sens que dans le langage ordinaire, lorsqu'il se rapporte à la physionomie. On ne dira donc pas que le peintre a *finement* saisi, rendu avec *finesse* l'expression de la colère, de la crainte, de l'horreur; mais on dira qu'il a rendu *finement* une expression spirituelle, qu'il en a saisi toute la *finesse* , qu'il l'a représentée avec *finesse* .

Vos écueils, jeunes artistes, si vous êtes por-

tés à la *finesse* du *faire* plus qu'à l'énergie, sont la *maigreur* , le *froid* & la diminution graduelle de votre talent. D'un autre côté, les avantages que vous pouvez tirer de la *finesse* , sont la *correction* du *trait* , le *précieux* des contours, le spirituel & la légèreté de la touche.

Une ligne sépare la louange que vous pouvez mériter de la critique à laquelle vous pouvez être exposés. La *finesse* du pinceau est bien près d'être appelée faiblesse, comme le style *fin* d'être appelé manière.

Ne renoncez pas cependant au mérite que vous pouvez trouver dans la *finesse* , si vous vous sentez au-dessous de la *force* ; mais il ne faut pas vous laisser ignorer que le plus grand avantage dans les talens, ainsi que dans le monde, est pour la vigueur & l'énergie. Il est possible, dans les talens, que l'artiste vigoureux devienne *fin* ; il est impossible que de la *finesse* on passe à la *force* : en tout genre, on descend plus facilement qu'on ne monte. (*Article de M. WATELET.*)

FINIR, (verb. act.) terminer un ouvrage autant qu'il doit l'être. Ce tableau est bien *fini* . Ce peintre ne fait pas *finir* ses ouvrages. Quelquefois le participe *fini* se prend substantivement; on dit, ce tableau est d'un grand *fini* , d'un *fini* précieux.

Un tableau est *fini* , quand il est parvenu au point d'imiter la nature. Dans la peinture tout est mensonge jusqu'au *fini* ; ainsi un ouvrage est terminé quand il paraît l'être de la place où il doit être vu. Un tableau *fini* , parce qu'il doit être placé loin de l'œil du spectateur, ne ferait qu'une ébauche s'il devoit être vu de près. Ainsi, un ouvrage dont les objets sont d'une proportion colossale, & qui doit être placé à une fort grande distance de l'œil, est *fini* quand il semble l'être au spectateur placé à une distance convenable. Un plafond peint à fresque par grandes masses établies au premier coup, peut être aussi *fini* , relativement à son objet, qu'un petit tableau de Metz ou de Mieris.

On sent qu'un petit tableau qui doit être placé près de l'œil demande à être *fini* , parce que le spectateur s'apercevrait qu'on ne fait que lui indiquer ce qu'on s'engage à lui montrer. Mais il faut distinguer le *fini* du liché: le liché est froid, il est sec; le *fini* n'exclut pas la chaleur, il l'exige même, puisque c'est en *finissant* que le peintre établit les touches fortes & mâles, & les vigueurs qui donnent la vie à un ouvrage de l'art. On peut dire que le liché, qui est confondu avec le *fini* par le vulgaire des amateurs, a précisément le défaut de n'être pas assez *fini* , puisqu'il y manque le dernier travail qui devrait animer l'ouvrage, & cacher la peine qu'il a donnée à l'auteur. Qu'on regarde de près un beau portrait de Latour, il

semble que le peintre se jouoit avec ses papiers : mais ce jeu par lequel le savant artiste imprimoit à la toile la vie & la passion succédoit à une étude peinant & réfléchie, & c'étoit cette étude qui lui donnoit l'aisance de se jouer en assurant par les dernières touches le caractère des formes & des expressions.

Le *fini* excessif est contraire à ce que l'artiste se propose. Son objet est d'imiter la nature, & ce *fini* l'éloigne de la justesse de cette imitation, parce qu'il lui fait perdre ce vague, cette incertitude, cette vapeur qu'offre la nature, & qui doit se trouver dans l'ouvrage de l'art.

C'est mentir contre la nature que de *finir* si chèrement ce qui chez elle est moelleux, & froidement ce qu'elle anime de sa chaleur ; c'est mentir contre la nature que de décider les objets plongés dans l'ombre comme ceux qui sont exposés à la lumière ; c'est mentir contre la nature que de bien arrêter les formes des objets éloignés ; c'est mentir contre la nature que de ne pas exprimer le vague que porte sur les objets la vapeur dont l'air est toujours plus ou moins chargé : & s'il faut absolument se permettre le mensonge, c'est pêcher contre l'art que de ne pas adopter la manière de mentir qui suppose le plus d'art, de suivre une manière froide qui contrarie à la fois & la chaleur qui doit être dans l'âme d'un véritable artiste, & la fin de l'art qui est d'échauffer le spectateur, & la nature qui n'est jamais froide.

On *finit* souvent bien mieux un ouvrage par des sacrifices & par des touches justes & savantes, que par les opérations lentes & difficiles d'une froide patience.

Comme les diverses parties d'un grand tableau sont à des distances fort différentes de l'œil du spectateur, elles ne demandent pas toutes le même *fini*. La partie inférieure, plus voisine de l'œil, doit être plus terminée que la partie supérieure.

Il y a des peintres, & sur-tout des peintres de portraits, qui *finissent* avec le soin le plus recherché les draperies & d'autres accessoires qu'ils peuvent tenir tant qu'ils veulent sous leurs yeux, & qui terminent beaucoup moins les chairs, parce que les gens qui se font peindre n'ont pas la patience de poser comme des manequins. Ce défaut d'accord dans le *fini* pèche contre l'art & la nature.

On aime en général à voir des ouvrages dont l'auteur satisfait ses juges en leur montrant en quelque sorte plus qu'il n'a fait, où il égale l'effet du rendu précieux par des indications savantes, où au plaisir de voir une belle chose, se joint celui de voir une chose faite aisément, où un grand effet semble être produit par un petit nombre de moyens. On peut comparer les artistes qui ont ce talent aux écrivains qui offrent en quelque sorte au lecteur plus de

pensées que de mots, & qui lui font naître encore plus de pensées qu'ils n'en ont écrites.

Cependant les facultés des artistes diffèrent aussi bien que le goût des amateurs. Il ne faut donc pas être exclusif, & ce seroit une injustice de refuser toute estime aux ouvrages qui plaisent surtout par la beauté du *fini*. Je dis beauté, car c'en est une, & elle a par conséquent droit de plaire ; mais on ne sera pas injuste si l'on préfère la beauté qui semble créée, à celle qui paroît être le fruit d'un travail opiniâtre, & l'ouvrage du génie, ou même du talent facile, à celui de la patience. (*Article de M. LERESQUE*)

FL

FLATTER (verbe act.) se dit des peintres de portraits quand on suppose qu'ils font les représentations plus belles que les originaux. Ce peintre *flatte* toutes les personnes qu'il peint ; les femmes aiment à être *flatées* dans leurs portraits.

Comme il n'est pas possible au peintre de donner à sa copie la vie dont l'original est animé, comme il n'est pas moins impossible qu'il n'affaiblisse pas en représentant une personne d'esprit cette expression vive & fine qui est plus belle que la beauté, ne lui est-il pas permis de chercher une compensation, en diminuant les défauts de quelques traits, sans nuire à ce qui doit faire reconnoître la personne représentée ? Le blâmera-t-on quand il ôte d'un côté, de chercher à donner quelque chose de l'autre ?

Quelquefois on appelle *flatés* des portraits vagues, dans lesquels aucun trait n'est accusé avec précision, & qui non-seulement ne ressemblent que très-imparfaitement à la personne qui s'est fait peindre, mais même à une figure animée. Loin d'être *flatés*, de tels portraits sont toujours fort au-dessous de la beauté de la nature, qui n'est réellement belle que parce qu'elle vit.

Il n'est point accordé à l'art de *flatter* une femme qui a de la grace & un homme qui a de l'esprit.

Faire de grands yeux sans expression, de petites bouches sans mouvement, un sourire sans finesse, des joues arrondies sans être belles, des fronts comme la mode veut qu'on les ait, abandonner enfin la nature pour des conventions passagères, tels sont les moyens grossiers qu'ont employés bien des peintres dans l'intention de *flatter*. Les gens du monde les appellent des *flatteurs*, & les artistes ne voyent en eux que des destructeurs des beautés de la nature.

Saisir, autant qu'il est possible à l'art, l'expression de la nature, en supprimer les petites formes qui ne marquent que la dégradation, en adoucir les défauts, ce n'est pas *flatter* ;

c'est connoître le devoir de l'artiste qui fait qu'il y a, même dans l'art de faire le portrait, quelque chose d'déal.

L'ouvrier en peinture de portraits qui charge toutes les formes défectueuses de l'original, & le fait reconnoître de loin à ses défauts, est ce qu'on appelle souvent dans le monde un peintre qui ne *flaute* pas & qui attrappe les ressemblances ; aux yeux des vrais connoisseurs ; ses ouvrages ne ressemblent réellement à rien. (*Article de M. LEVESQUE.*)

FLEURS (subst. fém. plur.) peindre les *fleurs*, c'est entreprendre d'imiter l'un des plus agréables ouvrages de la nature. Elles semblent créées pour charmer tous les yeux ; mais c'est au peintre sur-tout qu'il appartient de rendre le plus digne hommage à leurs beautés. Dans les autres objets qui sont offerts aux regards de l'artiste, les teintes semblent moins pures, les gradations moins sensibles, les nuances plus confondues, les tons moins précieux. On ne peut guère comparer aux couleurs brillantes & variées des *fleurs*, que l'émail nuancé dont brillent certains oiseaux ; certains papillons qu'on pourroit appeler des *fleurs* animées, comme on pourroit nommer un parterre de *fleurs* la palette de la nature.

Que cette palette a d'avantages sur celle du peintre ! Les teintes n'y sont point arrangées dans une gradation méthodique ; il n'est point pour les *fleurs* de couleurs ennemies. Toutes croissent ensemble sans se nuire & s'approchent sans se craindre. Le désordre même leur sied, & l'artiste qui les considère avec étonnement, reconnoît combien l'art a besoin de secours, de méditation & d'efforts pour approcher des beautés qui ne content rien à la nature.

Cependant il s'encourage à un combat inégal, & les pinceaux à la main, il ose entreprendre d'imiter des perfections qui l'attachent encore plus qu'elles ne l'intimident. Amant de la beauté des *fleurs*, sa vive mais innocente passion lui fait espérer de rendre durables des charmes condamnés, comme tant d'autres, à ne briller quelques instans, que pour se flétrir & disparaître.

L'artiste entreprendra sans gloire cette conquête sur le temps & la destruction, s'il ne joint pas à l'intelligence de son art, à la délicatesse du goût, la perfection du *faire* le plus délicat. Il faut sur-tout qu'il passe la plus grande partie de sa vie à s'occuper de ses modèles ; mais plus heureux que la plupart des autres imitateurs, il ne trouve dans cette contemplation que des perfections différentes entr'elles, & toujours il trouve la grace & la beauté.

Quel genre de peinture jouit d'un tel avantage ? L'histoire est un mélange de faits dans lesquels les vices & les malheurs l'emportent

sur le bonheur & la vertu. La nature champêtre offre plus de rochers & de fies incultes que de vallons fertiles & de paysages arcadiens. Vernet, dans ses rians tableaux, a plus souvent attaché son imagination à des tempêtes qu'à des calmes, à des naufrages qu'à des navigations heureuses. Les batailles sont bien plus exclusivement encore les images de la barbarie ; & l'étude du portrait ne présente que rarement pour modèles à ceux qui s'y consacrent ces graces ingénues que l'on compare aux *fleurs*, & qui sont délicates & touchantes comme elles.

Que les peintres à qui ce genre est destiné se félicitent de leur partage ; mais ce choix d'occupation convient-il à tous ? On peut en douter, parce qu'il ne permet pas de médiocres succès. Lorsqu'on s'engage à peindre un des chefs-d'œuvres de la nature, on n'a pas imité, si l'image n'est parfaite. Il n'est point d'*d-peu-près* pour la grace ; ce qui n'est pas elle, n'est rien.

Il ne suffit pas de vouloir peindre les *fleurs* ; il faut être appelé à ce talent par des dispositions artistiques ; je dirai même par des qualités morales qui, sans être absolument indispensables, paroissent au moins avoir favorisé ceux des artistes de ce genre qui les ont possédées. En effet leur histoire ou leurs ouvrages font penser qu'au coup-d'œil le plus juste qui les rendoit dessinateurs précis & bons coloristes, à la patience infatigable des détails, à la prépreté dans le travail qui conduisit à la perfection du *faire*, devoient être unis en eux une douceur de caractère, une sérénité d'ame & une égalité d'humeur propre à rendre la précision toujours la même, la couleur toujours pure, la touche également sûre & légère. C'est ainsi qu'étoient doués, sans doute, les Séghers, les Verendaël, les Mignon, & ce Roepel qui partageoit sa vie entre le plaisir de contempler les *fleurs* de son jardin & celui de les peindre, & ce Van-Huysum que j'ai eu le plaisir de voir & de connoître aux derniers termes d'une vieillesse prolongée, cultivant encore son talent & conservant toujours le calme de son ame & la fraîcheur de son coloris. C'est ainsi que marche sur ses pas un artiste qui, naturalisé dans notre école, ne nous permettra, dans son genre, de rien envier à la Hollande.

J'aurois dû ne pas oublier sans doute la célèbre Mérian, & je pourrois lui comparer encore une émule qui, dans une classe plus distinguée, entraînée par un penchant aussi vif, douée de talens & de graces, passe les plus doux instans de sa vie à cultiver des roses pour les peindre, & à chérir un art qu'elle fait aimer.

Après avoir parlé des artistes, il est nécessaire d'entrer dans quelques détails qui conviennent à ceux qui veulent les imiter.

Lorsque les *fleurs* étoient regardées comme des

des objets absolument inanimés, on pouvoit se contenter, en les peignant, d'une imitation froide de leurs formes & de leurs couleurs. Mais aujourd'hui que ceux qui les observent ont surpris en elles des impressions presque intelligentes; aujourd'hui qu'on en voit quelques-unes fuir avec une sorte de pudeur la main indiscrette qui se hasarde à les toucher, d'autres se pencher pour s'imbiber des particules de l'air, ou faire briller leurs charmes à l'éclat du jour, ouvrir les beautés de leur sein à la lumière, les resfermer tristement quand elle les abandonne, & charmer par le sommeil l'ennui de son absence; presque toutes enfin s'unir par des relations sympathiques, & n'être pas étrangères à quelques-unes des sensations que la nature accorde aux animaux: les *fleurs* exigent que les imitations qu'on en fait donnent une idée de mouvement, on oseroit presque dire d'une impression relative aux circonstances qui les modifient.

Au reste, l'imitation des *fleurs* peut être considérée sous deux aspects; sous l'un elle est étendue & appropriée à l'art pris dans son système le plus général; sous l'autre elle se renferme en elle-même sans se mêler avec celle d'aucun objet étranger. Le premier genre d'imitation convient aux peintres d'histoire lorsqu'ils introduisent des *fleurs* dans leurs tableaux, & le second aux peintres de *fleurs* proprement dits.

Une manière large, & plus spirituelle que rendue, peut rappeler l'idée des *fleurs* sans faire d'elles un portrait détaillé & terminé. C'est ce procédé qui convient au peintre d'histoire & qu'il doit suivre, pour que la manière dont il traite les *fleurs* se rapproche de celle dont il a traité les autres objets de sa composition. Ce principe est fondé sur celui de l'unité, & sur les convenances réciproques du *faire* des différents objets dans un même tableau. On doit voir que tout y est traité d'une même main, pour un même objet, & dans un même principe. Des parties peintes avec les détails recherchés de Gérard Dow, ou telles que les traite ordinairement le peintre de portrait, manqueroient aussi bien de convenance dans un tableau d'histoire généralement peint d'une manière large, que des *fleurs* & des fruits qui y seroient représentés avec le terminé précieux de Van-Huydam. Le principe d'unité exige dans ce genre qu'un intérêt sentimental soit l'objet prédominant auquel tout autre objet se rapporte & est subordonné. Comme il ne seroit pas possible de rendre avec le détail & la précision que conviennent au peintre de *fleurs* tous les objets qui doit offrir une grande composition; il faut que ceux qui, se prêtant à une étude fixe & tranquille, seroient susceptibles d'être rendus avec le fini le plus précieux, se

sacrifient pour ainsi dire, & se dévouent à n'être que rappelés à l'imagination, sans que leur perfection particulière l'emporte sur les objets de qui dépend l'intérêt principal. Ainsi le Poussin, dans son tableau de l'empire de Flore, ne s'est pas avisé de rendre les *fleurs* dans la manière de Séghers.

Cette partie du système de l'art, connue & sentie par tous ceux qui le pratiquent avec supériorité & même seulement avec intelligence; est une de celles qu'il est le plus difficile de faire comprendre aux personnes qui n'ont que des connoissances superficielles de la peinture. Il est cependant un moyen de la mettre à portée de ceux qui ont du moins quelque connoissance des autres arts, & c'est en de semblables occasions qu'il est utile de les rapprocher. Qu'on se rappelle en effet quelques-unes des observations que j'ai présentées à l'article ACCESSOIRES; on sentira que, dans un poème, la description extrêmement soignée & curieusement détaillée d'un objet particulier peut passer pour un défaut, ou du moins pour une inconvenance, parce qu'elle arrête l'action, ou qu'elle détourne l'intérêt. Dans la musique, lorsqu'un air, quelque parfait qu'il soit, n'appartient qu'épisodiquement au fond du sujet, il est regardé comme un ornement ambitieux, & comme un véritable défaut, s'il attire trop exclusivement l'attention & s'il la détourne trop longtemps de l'objet principal. Dans l'architecture, un frise trop ornée, quoiqu'exécutée avec toute l'adresse dont l'art est capable, déplaît si elle n'est pas subordonnée à l'intention du mouvement, & au caractère général de l'édifice où elle est placée. Une des premières loix du goût, est donc de bien décider la place que doit occuper chacun des objets d'une composition, de les accorder entr'eux dans la manière de les traiter, & de subordonner ceux qui doivent naturellement céder à l'objet qui doit tenir le premier rang.

Quant au spectateur qui ne veut entrer dans aucune connoissance raisonnée de l'art, si, par exemple, dans un tableau d'Europe enlevée par Jupiter caché sous la forme d'un taureau qu'elle a paré de *fleurs*, il ne s'attache qu'à désirer que les roses aient toute la fraîcheur qui leur est propre, que chaque feuille en soit rendue avec la plus scrupuleuse précision, & que même elle soit encore humectée par quelques gouttes de rosée, que servira de lui parler d'intérêt, d'unité, d'ensemble? Il reviendra toujours à sa rose, comme le moucheron pour qui elle est tout dans l'univers.

Je ne prétends pas cependant lui ôter ce bonheur, je veux seulement qu'il en jouisse d'une manière plus convenable. C'est pour lui principalement que travaille le peintre aimable qui fait

de la reine des *fleurs* l'objet principal d'une composition.

Au reste chacune des deux manières dont j'ai parlé a ses écueils. En effet, si le peintre du genre le plus noble, fier de sa prééminence, traite avec une sorte de dédain & d'un pinceau trop négligé des objets aussi précieux que les *fleurs*; s'il croit les rappeler assez par des *à-peu-près*, des formes négligemment caractérisées, des teintes trop sacrifiées, cette hauteur déplacée nuira plus qu'on ne pense à son ouvrage. D'une autre part, le peintre soigneux qui veut rendre jusqu'aux plus petits détails de chaque *fleur*, de chaque feuille, de chaque fruit qu'il représente, & qui en fait successivement pour lui un objet principal, tandis qu'il ne doit y en avoir qu'un seul dans son ouvrage, risque d'être froid, & de manquer le succès qu'il désire.

On a vu plus d'une fois les peintres de *fleurs* prêter leur secours aux peintres d'un autre genre, même à des peintres d'histoire. Ces unions peuvent être avantageuses dans la peinture à ceux qui les forment, sur-tout s'ils sont doués de vrais talens, & s'ils possèdent les connoissances fondamentales de l'art. Car le peintre d'histoire se trouve alors comme forcé de terminer davantage, & le peintre de *fleurs* de mettre dans son *faire* plus de liberté & plus d'esprit. C'est ainsi que les hommes aimables, lians & doux acquièrent de l'énergie en fréquentant les hommes austères, & donnent à ceux-ci plus d'agrément & de flexibilité. C'est ainsi que les unions heureuses modifient les caractères & rendent plus parfaits ceux qui ont le bonheur de les former & d'en connoître les avantages.

Il est différens genres de perfections propres aux différentes manières de traiter chaque objet; mais il est aussi des défauts qui leur sont attachés. La sécheresse, le froid, la mollesse sont les écueils du peintre précieux; l'indécision des formes, celle des teintes, une touche trop prononcée, sont les défauts que doit craindre le peintre dont la manière est plus spirituelle & plus libre.

Desportes, Baptiste, Michel-Ange des Batailles, Mario de' Fiori ont atteint dans leurs beaux ouvrages la perfection de cette manière libre & savante. Van-Huysum a lutté contre la nature, ne se contentant pas de l'indiquer & voulant l'égaliser. Les premiers avec une touche fière, un pinceau mâle, un procédé prompt, ont su transmettre l'idée, plutôt qu'ils n'ont donné la représentation précise de la légèreté des *fleurs*, & des différentes substances dont sont composés les fruits; l'œil croit toucher la mollesse de la figue en sa maturité, les rugosités de l'écorce du melon, la fraîcheur de sa pulpe, quoique tout cela ne soit, pour ainsi dire, que désigné. Van-Huysum, avec moins de prestige

& non moins d'art, offre effectivement le duvet de la pêche, le velouté fin & transparent de la rose, la limpidité d'une goutte d'eau, les masses presque imperceptibles d'un nid d'oiseau; &, dans l'incertitude où vous jette son charme magique, tantôt vous êtes tenté de porter la main sur l'imitation trompeuse, tantôt vous craignez de flétrir par le toucher le plus délicat une image si précieuse.

Jeunes artistes qui vous êtes consacrés à ce genre, si vous portez envie à la variété des autres genres qui semblent offrir la ressource d'un plus grand nombre d'objets, & les richesses d'accidens plus multipliés, si cette idée vous refroidit sur les bornes qui vous semblent prescrites, songez qu'elles sont plutôt celles de votre talent que de votre genre. Vous travailleriez tout votre vie avec la plus grande assiduité, sans pouvoir épuiser les combinaisons dans lesquelles vous vous êtes restreint, & il ne s'agit peut-être pour vous détromper & vous rendre le courage, que de vous en ouvrir les sources. (*Article de M. WATELET.*)

FLOU. A considérer ce mot grammaticalement, on ne sait à quelle classe le rapporter. Il est adjectif dans cette façon de s'exprimer, il peint *floû*; il semble être adjectif dans ces phrases, cela est *floû*, ce tableau est *floû*; cependant il n'a pas de féminin & on ne peut dire, cette figure est *floûe*. (L)

Il semble cependant que ce soit un vieux mot qui vient de l'adjectif latin *fluidus*; il exprime la douceur, le goût moelleux, tendre & suave qu'un peintre habile met dans son ouvrage. On trouve *floûp* dans Villon, & Borel croit qu'il signifie *floûet*, c'est-à-dire *mollet*, *délicat*. Quoi qu'il en soit, peindre *floû*, c'est noyer les teintes avec légèreté, avec suavité, avec amour; c'est le contraire de peindre durement & séchement. (*Le Chevalier de Jaucourt, dans l'ancienne Encyclopédie.*)

Le mot *floû* n'a d'autre but que de désigner un certain caractère doux & un peu vague dans l'harmonie de la couleur d'un tableau. On ne peut dire autre chose à ceux qui n'ont pas un grand usage de la peinture, & qui ne s'occupent pas de la pratique de cet art, sinon que ce mot étant fort difficile à bien comprendre, il est à propos qu'ils n'en usent que bien rarement, pour ne pas l'employer mal-à-propos. Quant aux artistes, & sur-tout aux élèves, s'ils ont du penchant à peindre *floû*, ils ne doivent pas oublier que cette sorte de mérite est bien voisine d'un vice, & que s'ils ne remplissent pas bien précisément ce qu'on entend par *peindre floû*, ils tomberont dans un coloris indéterminé, & dans la mollesse du faire, & qu'en cherchant à plaire à la portion du public dans laquelle ne se trouvent pas leurs véritables juges, ils

s'attireront la censure sévère de ceux qui ont le droit de prononcer sur leurs ouvrages. (*Article de M. WATELET.*)

FLOU, est un terme qui ne sort pas des ateliers, & n'est guère entendu que des gens de l'art. Il n'est pas synonyme du mot *fond*, quoiqu'il exprime un pinceau qui *fond* les couleurs & les *noye* les unes dans les autres. La différence entre ces deux mots est 1°. que le mot *fou* exprime l'excès du *fond*. 2°. Qu'il suppose une grande légèreté de couleurs sur-tout dans les ombres. Ainsi, plusieurs peintres des différentes écoles d'Italie, les Allemands en général, & en France le Bourdon, Louis Boullogne, Carle Vanloo fondoient toutes leurs couleurs; mais ce n'étoit ni avec cet excès, ni avec cette légèreté de tons dans les ombres qu'on pourroit exprimer par le mot *fou*. Carlo Dolce, & chez nous Alexandre Grimou, Raoux, &c. ont vraiment peint *fou*. Les Italiens rendent très-énergiquement ce genre de pinceau par le mot *sfumato*; telle est la signification bien déterminée de ce qu'on entend par le mot *fou*.

Ce genre de peindre a beaucoup de partisans dans le public, parce qu'il rend la couleur lisse sans nulle touche, ni épaisseur de couleurs, & qu'il produit (comme ce public s'exprime) *une peinture bien douce*. Mais cet éloge assez mal fondé ne doit pas empêcher d'apprécier cette manière & de montrer ce qu'elle a de vicieux.

Ce *fou* si flatteur à l'œil n'est ordinairement que le fruit d'une pure habitude & jamais celui du savoir ni du sentiment. Il déceit souvent au contraire l'ignorance qui l'adopte pour se cacher sous l'ombre d'une exécution aimable.

Le *fou* ou le *fond* excessif dispense de rendre par la touche, dans les chairs, le sens des muscles, leurs mouvemens & leur nature diverse; celles des femmes, des hommes, des enfans ont toutes exprimées par un pinceau *fou* avec le même sentiment, ou plutôt avec la même absence de sentiment. La sécheresse naturelle des métaux & leur piquante lumière; le cassé des plis du taffetas, le moëlleux du velours, le fini du satin, la rondeur du drap, tout enfin est de la même exécution dans un tableau *fou*, & les objets n'y sont guère différenciés que par leurs couleurs & leurs formes encore mollement senties.

De tout ce que je viens d'exposer, on peut conclure que ce genre est la ressource des ames froides, des dessinateurs médiocres, & doit être regardé comme une manière vicieuse toutes les fois qu'elle est générale & universellement employée dans un ouvrage. (*Article de M. ROBIN.*)

F O

FOIBLE. (adj.) Ce mot ne se prend ordinairement

dans un sens absolu qu'en parlant de l'effet & de la couleur. Ce tableau est *foible*, c'est-à-dire que la couleur en est peu piquante, que l'effet n'en est pas vigoureux.

Si l'on veut parler de quelqu'autre sorte de *foiblesse*, il faut la spécifier. Ce tableau est *foible* de dessin, *foible* de composition, *foible* d'expression.

Un tableau *foible* d'effet peut être écrasé par un ouvrage inférieur, mais plus vigoureux. Il en est comme de ces hommes de mérite à qui la timidité permet à peine d'élever la voix dans la société; ils se voyent souvent préférer l'homme dont le plus grand mérite est celui de se faire valoir. (*Article de M. LEVESQUE.*)

FOIBLESSE. (subst. fém.) Ce mot a une signification précise dans les arts, qui demande à être expliquée. Ce seroit mal-à-propos qu'on l'emploieroit pour désigner ce qui est mauvais.

Un ouvrage à qui l'on reproche de la *foiblesse* peut être celui d'un talent qui entre dans la route du grand; mais qui n'est pas encore assez consommé pour avoir toute la pureté ou la fermeté qui caractérisent les ouvrages du premier mérite, ou bien la *foiblesse* est la marque de l'âge & se sent de sa caducité.

Pour exemple de la première signification du mot *foiblesse*, nous citerons le tableau de le Brun au Palais Royal fait, dit-on, à dix-huit ans; il est plein de chaleur; mais il montre le défaut d'acquis dans le dessin. Celui que le Poussin a fait pour les Capucins de Blois a de la mollesse, de la discordance, des incorrections; mais il déceit par-tout le jeune talent.

Les quatre tableaux des saisons de ce célèbre artiste, qui sont de la collection du Roi; la Madeleine de Mignard aux Théatins, ont de la mollesse & de la pesanteur, vices des artistes vieillards.

Tous ces tableaux sont *foibles*, non parce qu'ils sont faux, vrai caractère des mauvais tableaux, mais parce que les vérités y sont *foiblement* exprimées.

Ainsi, telle est la distinction d'un ouvrage de l'art qu'on nomme *mauvais*, d'avec celui qui est *foible*, que celui-ci peut partir d'un esprit juste qui entre dans la route de la beauté, ou qui ne peut plus s'y soutenir, au lieu qu'une mauvaise production est celle d'un esprit qui ne connoît le chemin du naturel dans aucune partie, & qui néanmoins exécute avec une hardiesse qui déceit le faux jugement & l'effronterie du charlatan. Les exemples de ces imposteurs ne sont rares ni en sculpture ni en peinture.

Les mots *foible*, *foiblement*, *foiblir* ne sont que des différences grammaticales de la *foiblesse*

dont nous avons cru nécessaire de donner le sens précis. (*Article de M. ROBIN.*)

FOND. (subst. masc.) Ce mot, en peinture, signifie ou les *derniers plans d'une composition*, ou le *champ qui entoure un objet peint*.

Ce dernier sens comprend les préparations sur lesquelles on ébauche un tableau, c'est-à-dire, l'apprêt ou les premières couches de couleurs dont on couvre la toile, le bois, le cuivre ou la muraille sur laquelle on veut peindre.

Il me semble que les artistes laissent souvent à l'habitude, à l'exemple ou au hasard, à décider de la couleur sur laquelle ils commencent à ébaucher les ouvrages. Je crois cependant que cette partie de leur art, ainsi que plusieurs autres qui paroissent de médiocre conséquence, devrait être quelquefois l'objet de leurs recherches, de leurs épreuves & de leurs réflexions.

Il est vrai qu'il est des peintres difficiles, qui dans l'indécision de leur composition, qu'ils n'ont point assez réfléchi, couvrent plusieurs fois leurs ébauches, & substituent des masses claires à des masses sombres, en cherchant leur effet. Pour ces peintres, le premier apprêt ne peut devenir l'objet de leur combinaison; mais un peintre facile ou prudent, qui se feroit une loi de ne commencer un tableau qu'après une esquisse arrêtée, pourroit se décider sur le premier apprêt, pour rendre par son moyen ses masses claires plus brillantes, & pourroit, en ménageant sa couleur, leur donner un transparent qui serviroit à mieux imiter l'éclat de la lumière.

Rubens, cet artiste à la fois facile & profond, cet homme de génie, qui a vu la peinture en grand, a su tirer parti du fond de ses tableaux & des glaciés, & c'est aux artistes de cette classe que les pratiques même les plus dangereuses fournissent des ressources & des beautés. Il peignoit souvent sur des *fonds blancs*; mais pour éviter l'inconvénient que peuvent avoir les *fonds* de cette couleur dans les grandes masses d'ombres, ne pourroit-on pas, d'après une esquisse bien arrêtée, faire préparer son *fond* par grandes masses blanches & brunes, & cette pratique ne vaudroit-elle pas mieux que celle de peindre sur des *fonds* gris, bruns ou rouges, qu'on regarde comme des *fonds* indifférens & qui en effet ne sont favorables ni aux masses claires, ni aux masses d'ombres?

Mais en voilà assez pour les artistes intelligens, & trop pour ceux qui, esclaves de l'habitude, croient que ce qu'ils n'ont pas vu faire à leurs maîtres ne peut être bon.

Après avoir parlé de l'apprêt qui fait le principal *fond* général du tableau, je vais dire quelque chose du champ particulier sur lequel se trouvent les objets que renferme un tableau.

Ce qui distingue les objets les uns des autres, c'est l'opposition des nuances claires & obscures. Dans tous les objets qu'offre la nature, la nuance que présente le côté éclairé d'un corps, fait paroître celui qui est à côté plustéinté. La partie ombrée produit l'effet contraire. Sans cette loi de la nature, les objets confondus ensemble ne nous offriroient point ce que nous nommons le *trait*, qui est la ligne claire ou obscure, qui nous donne l'idée de leur forme.

Un flocon de neige, lorsque nous le distinguons dans les airs, se détache en brun sur la teinte que la lumière répand dans le ciel: si ce même flocon passe devant un nuage obscur, il reparoit blanc, en raison de l'opposition du *fond* sur lequel il se trouve; s'ils s'interposent enfin vis-à-vis d'un mur noirci par le temps, il prend cette éclat dont nous ne devons l'idée générale qu'à la plus grande habitude que nous avons de voir la neige en opposition avec des objets qui relèvent son éclat. Une branche d'arbre, examinée avec soin, donnera une idée juste de cet effet. Souvent dans un court espace, elle se détachera plusieurs fois, alternativement en clair & brun sur le *fond*; ce sont ces variétés, qui prêtent leur secours au peintre, lorsqu'il veut chercher dans les oppositions des ressources pour l'harmonie.

Il reconnoitra, en examinant ce jeu des couleurs causé par les *fonds*, qu'il peut à son gré distinguer plus ou moins les objets par des combinaisons d'oppositions dont il peut absolument disposer. Il trouvera aussi, pour rendre son coloris plus brillant, que certaines couleurs se détruisent, tandis que d'autres se font valoir. L'incarnat devient pâle sur un *fond* rouge. Le rouge pâle paroît vif & ardent sur un *fond* jaune. La nature des *fonds* étant le plus souvent à la volonté de l'artiste, il est autorisé à choisir & à donner aux objets de ses premiers plans & aux draperies de ses figures principales, les *fonds* qui doivent leur être les plus favorables.

Cette réflexion conduit naturellement à parler de ce qu'on appelle *fonds*, lorsqu'on entend par-là les derniers plans d'une composition.

Les différentes modifications qu'on ajoute ordinairement à ce terme, lorsque l'on s'en sert dans ce sens, indiquent ce que l'artiste doit observer.

On dit d'un tableau de paysage, qui représente un site très-étendu, dans lequel une dégradation de plans insensible & multipliée se fait appercevoir, que le *fond* de ce tableau est un *fond vague*.

L'artiste qui peint l'étendue des mers, doit, par un *fond aérien*, faire sentir cette immensité de lieu dont la distance n'est pas désignée par des objets successifs. Un *fond agréable* est celui qui nous offre l'image d'un lieu où nous souhaiterions nous trouver.

Un *fond* devient *piquant* par le choix de la couleur du ciel & de l'instant du jour.

Il est *frais*, s'il représente le ton de l'air au matin; il est *chaud*, si le coucher du soleil lui donne une couleur ardente.

Le *fond pittoresque* est celui dans lequel un choix ingénieux rassemble des objets favorables au peintre & agréable au spectateur.

Il faut dans certains sujets d'histoire des *fonds riches* : Ce choix convient à une partie des actions tirées de la fable; à ceux que fournissent les histoires Asiatiques, aux triomphes, aux fêtes, &c.

La simplicité, l'austérité même, convient aux *fonds* des tableaux qui représentent les objets de notre culte. Il sont favorables aussi à la plupart des objets pathétiques. Rien ne doit détourner de l'intérêt qu'ils font naître; c'est à l'âme qu'il faut parler principalement.

Cependant toutes ces qualités différentes, que la raison & le goût distinguent, sont renfermées dans celle-ci : les *fonds* doivent être toujours convenables au sujet que l'on traite.

Voyez le mot *FABRIQUE*, dans l'explication duquel il y a plusieurs choses qui ont rapport au mot *fond*. (Article de M. WATELET.)

FOND. Ce terme a plusieurs acceptions en peinture.

On appelle *fond* la matière sur laquelle on fait le tableau : un *fond* de mur, de plâtre, de cuivre, de bois, de marbre, &c.

On nomme de même l'apprêt ou l'enduit imprimé sur ces matières. En ce sens, on dit un *fond* à l'huile, un *fond* à la colle, un *fond* blanc, gris, rouge, &c. Le mot *fond* alors est synonyme du mot *impression*.

Dire comment ces *fonds* ou *impressions* veulent être faits, quels sont les meilleurs, soit par rapport aux matières dont on doit les composer, soit eu égard à la teinte, quels ont été les usages des différentes écoles, quels sont ceux enfin qui conviennent aux différens sujets, aux divers genres, & à chaque espèce de peinture, ce sont des détails qui tiennent à la pratique, & seront mieux placés à l'article *impression*.

Fond pour la peinture propre au théâtre se dit quelquefois de la toile qui borne la scène & termine les coulisses.

Mais nous ne considérerons ici le mot *fond* que relativement à l'art de peindre. Sous cette acception on peut examiner le *fond* du tableau dans toutes les parties de l'art; savoir, par rapport à l'invention dans les compositions pittoresques & poétiques, dans le coloris, dans l'effet, dans l'exécution, & même dans l'expression. Suivons donc le mot *fond* sous tous ces points de vue.

Soit que le peintre doive représenter un sujet grave, tragique ou plaisant; soit qu'il traite une scène renfermée ou plein en air; soit qu'entre

les parties du jour il choisisse le matin ou le soir ou la nuit; dans quelque lieu, dans quelque siècle que ses figures doivent être supposées, le *fond* de son tableau peut contribuer à lui donner le caractère le plus convenable.

L'artiste raisonnable se reconnoît dans le choix du *fond*. Veut-il peindre des solitaires au milieu de leurs rochers, il ne montre que des pins ou des chênes; le ciel même est coupé de nuages fouettés & de masses tranchantes. Les rosiers, les myrthes doivent meubler une campagne habitée par la Déesse des Amours ou par de tendres Bergères; alors des nuages légers annonceront la pureté de l'air qu'on y respire. Si l'artiste établit son action près d'une ville assiégée, il faut que par-tout l'herbe ait été foulée aux pieds des chevaux : montrer sur ce théâtre de défaites des arbres sur pied, des plantes vertes & fraîches, des prairies émaillées, ce seroit une ineptie rebutante.

Un homme un peu instruit place Alexandre dans un temple orné des ordres de la Grèce, & Numa dans un lieu paré d'ornemens & de statues d'un genre étrusque; les derniers Empereurs & nos premiers Rois habitoient l'architecture dégradée du bas empire, on doit les y placer; & ceux du huitième ou dixième siècle habiteront des palais d'une architecture gothique. Enfin le *fond* doit contribuer, comme tout le reste de l'ouvrage, à soutenir le caractère du sujet.

..... servetur ad imum

Qualis ab incepto procefferit.

Horace, Art. Poët.

Le peintre fera donc des *fonds* propres à ses acteurs avec autant d'exactitude & plus de recherche qu'on n'en met communément sur les théâtres.

Le *fond* n'est pas seulement ce qui se voit derrière les figures, ni le dernier plan de la composition; souvent il entrecoupe la scène & la devance, il anime le sujet, lui donne du repos, & en indique les plans.

Mais si par rapport à ce que la raison & la convenance exigent du peintre, les loix de l'art sont connues: si elles ont certaines limites, on n'en admet point pour la composition pittoresque. Comme dans toutes les parties de l'art, on ne peut à cet égard désigner le mieux possible, la tâche du peintre est de le faire sentir.

La théorie sur les *fonds* se borne à quelques principes généraux : par exemple, la composition du *fond* doit contraster avec les figures & les mettre en valeur; c'est-à-dire, que si le plan général de la disposition des figures est parallèle au bord du tableau, il faut que le plan du *fond* soit circulaire ou triangulaire; & au contraire si le plan des figures est tour-

menté, il faut que le *fond* du tableau se caractérise par la grandeur & la simplicité de son plan. Pour ce dernier précepte on peut citer comme exemple le martyre de Saint-Gervais de *le Sueur*, & la Pentecôte de *Blanchard*, & pour le premier le Sacrement de l'Ordre du *Poussin*, &c.

La même règle doit être observée pour les formes. La composition des figures présente-t-elle plusieurs mouvemens, comme le Lazare ressuscité, les vendeurs chassés du temple de Jouvenet, on en fait valoir les formes diverses, comme il l'a fait, par des *fonds* grands & simples; dans le repas chez le Pharisien, le même peintre anime le sujet par le *fond*, & multipliant ses plans, & les intervalles, il paroît multiplier les figures par les espaces.

Le même principe des contrastes a lieu par rapport aux effets. Le *fond* du tableau doit présenter de larges lumières & de grandes masses d'ombres, si la disposition des figures a exigé plusieurs foyers de lumière. Si au contraire les effets sont simples dans la composition des figures, alors on l'anime en multipliant les effets du *fond*. Le couronnement de Marie de Médicis, au Luxembourg, offre un exemple clair de ce principe. Rubens est un homme qu'on cite toujours avec avantage dans la composition pittoresque.

Souvent le *fond* détermine l'effet général de la scène. Du trou d'un rocher, de l'ouverture d'une croisée, ou de l'espace d'un entrecollonnement, sort le trait de lumière qui conduit l'œil du spectateur sur l'endroit où l'artiste veut porter le principal intérêt.

Le *fond* qui sert aux masses, sert encore dans les détails à faire valoir les figures. Les variétés d'effets que produisent les nuages, les teintes de l'architecture, celles des rideaux qui s'y joignent, les divers tons des arbres, tous ces objets formeront des moyens de faire faillir les objets, d'augmenter ou de diminuer leur valeur, suivant le choix qu'on fera de leur couleur & de leur degré de lumière.

Le *fond* fait encore valoir les objets, en présentant des masses ombrées au-dessus, ou à côté des masses claires, & réciproquement des masses claires devant, ou au-dessus des masses ombrées, de manière que l'œil ne trouve point de grandes lignes brunes ou lumineuses qui traversent toute l'étendue du tableau ni dans le sens perpendiculaire, ni dans le sens horizontal. Le jeu & le charme d'une composition pittoresque dépendent de l'emploi varié & contrasté des masses subordonnées à la masse générale.

C'est ici le lieu de parler du *fond* dans un portrait. Les gens peu instruits le regardent comme facile, sur-tout dans un buste; à ce propos, on peut rappeler le mot de Rubens à

quelqu'un qui, dit-on, lui conseilloit de faire exécuter un *fond* par un élève : celui, répondit ce grand homme, à qui je confierois le *fond* à faire seroit d'abord en état de faire la tête; & en effet quel brillant, quelle faillie, quel mouvement, quelle puissance n'acquiert pas une tête peinte par un homme habile lorsqu'il lui a donné le *fond* qui lui convient ! De Piles conseille d'y multiplier les teintes de couleurs. Il avoit observé de tels *fonds* dans quelques têtes de Rembrandt, & de cette pratique il faisoit un principe général. Cependant le seul cas où le *fond* admet une grande diversité de teintes, c'est lorsque la tête est faite dans ce genre de travail. Si au contraire le goût du coloris est simple dans la tête, le *fond* doit l'être aussi. Car s'il ne règne pas un grand rapport de coloris entre l'objet & son *fond*, il n'y a plus d'accord dans le portrait.

L'analogie est très-essentielle encore dans le style de l'exécution. Si, dans les figures, elle est nette, heurtée, fondue, qu'un pareil mécanisme ait lieu pour le *fond*.

Ce principe me conduit à examiner une question sur laquelle on a généralement trop tranché pour la négative; savoir si l'on peut raisonnablement faire exécuter le *fond* de son tableau par une main étrangère. Il est certain que si l'artiste choisit pour faire un *fond*, par exemple, à un tableau d'histoire, lui donne une teinte arbitraire, & l'exécute d'une manière opposée à celles des figures, il vaudroit mieux que ce *fond* fût médiocrement fait par l'auteur du tableau; mais si, comme M. Machy l'a fait dans quelques-uns des tableaux de Carle Varloo, l'architecture est peinte d'une manœuvre & d'une teinte analogues à celles de l'ouvrage, alors nous tiendrons pour l'opinion contraire. Nous avons vu des *fonds* de paysages de Patel dans des tableaux de *le Sueur*, où des yeux bien exercés pouvoient seuls appercevoir la différence des mains qui avoient fait l'ouvrage.

Les routes de l'art des fonds que nous venons de faire parcourir à nos lecteurs, semblent nous dispenser de nous arrêter long-tems sur ce qui tient à l'expression. Qui ne sentira pas d'après tous les rapports que nous venons d'établir entre les figures & le *fond* du tableau, que l'expression peut en être détruite, ou en devenir plus vive ? La disposition d'un riant bosquet, un *percé* de ciel frais ajoutera à la tendre passion de l'Aurore lorsqu'elle s'abandonne aux caresses de Céphale. Des plans très-simples, des masses énotmes, des jours très-rare, ajouteront aux horreurs de la prison qui enferme le triste & innocent Joseph.

L'art des beaux *fonds* n'a pas toujours été celui des plus grands maîtres, parce que les peintres les plus purs, les plus occupés de l'excellence des formes ne sont pas ceux qui ont le mieux

entendu le pittoresque. On voit peu de beaux *fonds* de Michel-Ange, du Dominiquin & même de Raphaël. Borrettini de Cortone, Luca Giordano, Rubens, & chez nous Jouvenet, Derroy fils, &c. sont dans cette partie des modèles qu'on peut offrir aux jeunes artistes, & des exemples à citer aux amateurs qui veulent étudier & connoître les détails de la peinture. (*Article de M. ROBIN.*)

FONDRE. (verb. act.) *Fondre* les couleurs signifie les unir les unes avec les autres de manière que cette union, agréable à l'œil, s'accomplisse comme insensiblement.

Cette opération par laquelle on mêle ensemble les parties de deux couleurs qui se touchent, se fait en promenant doucement la brosse de l'une à l'autre, jusqu'à ce qu'elles n'offrent aux extrémités où elles s'avoisinent rien de dur, rien qui blesse la vue en altérant l'harmonie. La dégradation de la lumière, l'interposition de l'air, & sur-tout les reflets opèrent à nos yeux cette fonte dans la nature colorée.

Dans chaque objet, il n'y a toujours qu'un seul point qui se trouve directement frappé de la lumière & qui présente sa couleur en quelque façon pure & dans tout son éclat. Les autres points, en s'éloignant de celui dont je viens de parler, perdent de proche en proche des degrés imperceptibles de cette pureté & de cet éclat de la couleur locale ; mais les parties de cet objet coloré éprouvent en approchant d'un autre dont la couleur est différente, un mélange qu'occasionnent les rejaillissemens mutuels de rayons colorés, qui se font sans doute par l'effet de l'incidence rapide & continuelle de la lumière.

Cette union des couleurs dans la nature s'opère donc avec une dégradation & des mélanges si insensibles & si doux, qu'il semble que toutes les teintes, tous les passages soient *fondus*, & pour ainsi dire amalgamés comme différens métaux qui se pénètrent par l'effet de la fusion.

Telle est la manière générale dont opère la nature. Les développemens, les substitutions de substances les unes aux autres, les accroissemens, les dépérissemens, la plupart des mouvemens & des révolutions qui ne sont pas trop accidentelles & convulsives sont tellement *fondus* que les points de tems & de distance qui les séparent trompent nos observations, & que les nuances de ces progressions échappent à la curiosité & à la perspicacité humaine.

Mais ces réflexions sont moins utiles aux jeunes artistes que quelques conseils qu'on peut leur répéter sur la *fonte* des couleurs.

Faites-vous un plaisir, vous dira l'artiste qui vous guide, d'observer & d'admirer cette *fonte* parfaite dont la nature colorée reçoit tout son charme, & dont elle vous présente sans cesse le modèle. C'est par de continuelles observa-

tions que vous apprendrez à discerner les différentes teintes dont chaque couleur est susceptible.

Vous vous apercevrez qu'elles sont innombrables & qu'elles ne peuvent se discerner sensiblement que par l'habitude de les observer.

Vous connoîtrez enfin que l'organe de la vue qui est la base de vos talens, peut recevoir un perfectionnement dont vous n'aviez pas l'idée, & dont les hommes qui croient avoir la vue la plus parfaite, sans l'avoir cependant employée à ces observations, ne se doutent pas.

Rien n'est si ordinaire aux hommes dont je parle que de penser qu'un vase blanc, par exemple, un beau linge, une feuille de papier, sont d'un blanc à peu-près égal dans toute leur étendue. Qu'ils vous consultent & vous leur démontrerez, les pinceaux & les couleurs à la main, que pour imiter exactement ces objets, il faut que vous formiez cent nuances différentes, & que le blanc pur de votre palette ne peut & ne doit trouver place que dans quelques touches où il désigne le plus grand éclat que la lumière peut répandre sur une surface blanche.

Vous devez déduire de ces observations sur votre art (& cette déduction, quelque étendue qu'elle paroisse, n'est pas inutile pour vous) que vos sens, quelque parfaits que vous les donne la nature, sont, ainsi que votre esprit & votre intelligence, susceptibles d'un perfectionnement qui ne s'acquiert que par des soins & par l'habitude de les exercer.

Mais pour revenir aux sens, si vous aimez la musique (car assez ordinairement les favoris de la peinture ne sont point étrangers aux autres arts, & le goût pour tous ceux qu'on nomme libéraux, peut être regardé comme un signe de vocation.) Si vous aimez donc la musique, vous avez dû vous apercevoir combien l'ouïe acquiert de justesse, de sensibilité, de finesse, en s'exerçant à entendre attentivement les sons modulés pour apprécier leurs intervalles, leurs nuances & leurs dégradations.

Les sons, sous l'archet de Tartini & de ses élèves, se *fondoient*, pour ainsi dire, les uns dans les autres, comme les couleurs de la nature se *fondent* par l'effet du clair-obscur.

Cependant cette dégradation insensible n'est pas aussi usitée dans la musique que dans la peinture, ni si absolue, puisqu'on procède dans l'art des sons par intervalles séparés sensiblement & qui doivent rester purs, sans pouvoir participer réellement l'un de l'autre : mais ces sons doivent le plus souvent être liés les uns aux autres par une espèce de *fonte* délicate qui fait une des perfections de l'exécution.

D'ailleurs on doit encore observer que la vue est plus continuellement exercée à l'effet des dégradations qui s'offrent sans cesse à elle, que l'ouïe, qui reçoit presque sans cesse des

sons ou des bruits incohérens , & qui n'ont rien d'harmonique. Il y a une dégradation , plus fine peut-être , dans les inflexions de la parole , que dans celles de la musique , parce qu'on parle plus souvent qu'on ne chante. Les Orateurs , les Comédiens , les auteurs exercés à lire leurs ouvrages , en démêlent les nuances , comme le peintre celles qui établissent l'harmonie de leurs ouvrages par la *fonte* des couleurs.

Je n'ajouterai à tout ce que je viens de dire qu'une dernière observation.

Si vous *fondez* trop pour ressembler mieux à la nature , vous risquez de tomber dans la mollesse qu'elle n'a point ; car la nature offre dans l'ensemble de tous les objets une perfection inimitable : si vous ne *fondez* pas assez , vous pourriez , il est vrai , donner en apparence une certaine force à votre coloris ; mais il n'offrira pas cette douce & nécessaire harmonie que présente le tableau de la nature. (*Article de M. WATELET.*)

FONTE. (subst. fém.) Ce mot appartient , ainsi que le verbe *fondre* , à l'art du statuaire lorsque les modèles de cet artiste doivent être exécutés en bronze. *Fronde* une statue. Un accident considérable a obligé de *fondre* à deux fois la statue équestre de Bordeaux. Les statues antiques sont d'une belle *fonte*. La *fonte* de la statue équestre de Bouchardon n'a pas été aussi heureuse qu'un tel chef-d'œuvre l'auroit fait désirer.

Pline , dans le 34^e livre de son histoire de la nature , nous a fait connoître les plus beaux bronzes employés par les anciens , & leurs différens mélanges : il auroit été plus à désirer qu'il nous eût transmis les procédés des anciens dans la *fonte* des statues. Son silence , & celui de tous les auteurs Grecs & Romains , dont les écrits nous sont parvenus , a fait perdre un art que les modernes ont été obligés de créer de nouveau.

Mais si les procédés des anciens ont été perdus , plusieurs de leurs ouvrages en bronze ont été conservés , & rendent témoignage à leur habileté dans l'art de la *fonte*.

La *fonte* de la statue équestre & colossale de Marc-Aurèle a été si heureuse , que les fondeurs n'ont eu à réparer que les places des jets & des évents : le reste est venu aussi pur que pouvoient l'être les cires de l'artiste. L'épaisseur de la *fonte* est par-tout égale , & ne surpasse pas celle d'un écu. Cet examen a été fait par Sandrart & par François Duquesnoy , si célèbre entre les sculpteurs , sous le nom de François Flamand.

A une lieue de la Haye , dans un village nommé Voorbourg , & qui , du tems des Romains , se nommoit *Forum Adriani* , a été dé-

couverte une statue antique , qu'on n'a pas encore fait les frais de déterrer , quoiqu'elle ne soit ensevelie que de huit pieds. Une main de cette statue en étoit détachée ; elle a été envoyée à Pétersbourg à M. Falconet ; si elle étoit étendue , elle auroit un pied de long , ce qui suppose une figure de neuf pieds ; elle n'a qu'une ligne d'épaisseur , & est de la plus belle *fonte*. Le comte de Caylus possédoit un pied colossal de bronze antique , long de près de deux pieds , en comptant le talon qui manquoit ; la *fonte* étoit de deux lignes d'épaisseur ; c'est le double de celle de Marc-Aurèle , & de la statue découverte à Voorbourg ; mais c'est bien peu en comparaison de l'épaisseur que les modernes donnent à leurs *fontes*. D'ailleurs la *fonte* n'étoit peut-être pas d'une égale épaisseur dans toute la figure , & l'on pouvoit avoir donné plus de force au pied , parce que c'étoit une partie portante. Un grand nombre de bronzes antiques , répandus en Europe , témoignent la même intelligence de la part des anciens fondeurs.

Les fondeurs modernes n'ont donc pas retrouvé toute la perfection de l'art antique , puisqu'ils ne savent *fondre* que très-épais. Comme les anciens exécutoient en bronze des colosses de cent & cent-vingt pieds de hauteur , ils avoient bien été obligés de trouver des moyens de rendre leurs *fontes* légères.

On désireroit savoir si les *fontes* de ces énormes ouvrages se faisoient d'un seul jet ou par assises : c'est encore un point sur lequel les anciens auteurs n'ont pas satisfait notre curiosité.

M. Falconet , à qui deux grandes *fontes* , qu'il a exécutées , & une autre dont il a été témoin , ont donné une grande expérience , est persuadé qu'il n'est rien moins qu'impossible de *fondre* d'un seul jet des colosses de plus de cent pieds. » Quand le modèle d'une statue qui doit être de bronze est fait , on pose au bas , dit-il , » un fort châssis de charpente qui sert à porter » le moule de plâtre ; il sert également à le » remonter sur la place où doit être fondue la » statue. Si par derrière le modèle , que je suppose de cent pieds , on élève d'a plomb ce même châssis , que le moule s'y joigne dans toute sa hauteur , & qu'ensuite il soit remon- » té sur le châssis posé horizontalement , » la hauteur ainsi disposée ne sera plus que de » vingt-cinq ou trente pieds , selon son épais- » seur , (je suppose une figure pédestre) & la » longueur sera de plus de cent pieds en y » comprenant l'épaisseur du moule. Comment » faire parcourir au bronze cette étendue ? La » difficulté ne seroit pas insurmontable. On con- » truitoit deux fourneaux , trois s'il le falloit ; » le métal au même degré de fusion , les four- » neaux partirotient ensemble , & la statue se- » roit

» roit tout aussi bien fendue que si elle n'avoit » que vingt - cinq ou trente pieds ». Les personnes qui n'ont pas même la plus légère idée des *fontes*, sentiront ce qu'on gagneroit à cet égard en couchant le moule au lieu de le tenir debout.

On seroit tenté de croire que la plus ou moins grande épaisseur des *fontes* est indifférente pourvu qu'elles donnent une belle empreinte. Cependant on ne niera pas que ce ne soit un avantage d'épargner du métal & de diminuer les forces nécessaires pour remuer un colosse. Mais si un ouvrage colossal a des parties considérables qui s'avancent sans avoir d'appui, il est alors bien essentiel que ces parties soient légères, puisque leur poids menacerait le monument de sa chute. Dans la statue équestre & colossale de Pétersbourg, la machine entière n'a d'appui que les pieds de derrière du cheval ; il étoit donc très-essentiel que les parties antérieures du monument fussent tenues d'une grande légèreté. Cette nécessité a engagé l'artiste à ne pas suivre la pratique générale des modernes, & à donner au devant de la *fonte* une légèreté qui n'avoit été connue que des anciens.

Comme nos statuaires abandonnent à des ouvriers fondeurs le soin de jeter en bronze les ouvrages dont ils ont fait les modèles, il semble que l'article *fonte* devrait, dans l'Encyclopédie méthodique, appartenir au *Dictionnaire des arts mécaniques*. Mais il appartient en effet au *Dictionnaire des Beaux-Arts*, parce qu'il est très-nécessaire que les statuaires sachent diriger leurs fondeurs, & parce qu'ils peuvent se trouver dans des circonstances qui les engagent à fondre eux-mêmes. Les anciens dirigeoient les *fontes* de leurs ouvrages ; Plin & Pausanias ne nous permettent pas d'en douter. Leur exemple fut suivi par la plupart des sculpteurs Italiens ; long-temps même les grands artistes de l'Italie furent à la fois sculpteurs, fondeurs, peintres & architectes. En France, Desjardins fonda lui-même le monument de la place des Victoires.

Si l'auteur de la statue équestre de Pétersbourg, M. Falconet, s'en étoit remis à la routine d'un fondeur, il se seroit vu contraint de renoncer à la composition de son ouvrage, puisqu'il n'auroit pu être exécuté dans toute l'épaisseur que les sculpteurs modernes donnent à leurs *fontes*.

Les détails de la *fonte* appartenant à la manœuvre des arts plutôt qu'à leur théorie, nous les renverrons au Dictionnaire destiné à traiter de la pratique ; mais nous croyons devoir en donner au moins ici une idée légère aux lecteurs dont les procédés de cet art peuvent exciter la curiosité.

Il est nécessaire que l'atelier soit spacieux, *Beaux-Arts. Tome I.*

puisque'il doit contenir le fourneau & le moule qui recevra le métal en fusion : il faut d'ailleurs qu'un grand nombre d'ouvriers y puissent travailler à la fois sans se gêner mutuellement.

On ensevelit ordinairement le moule dans une fosse profonde ; & comme on doit craindre l'inondation & même toute espèce d'humidité, on choisit pour la creuser un terrain élevé. Cependant, au lieu de creuser une fosse, on peut construire le fourneau de manière qu'il domine le moule. C'est ainsi qu'a été exécutée la *fonte* de la statue équestre de Girardon, & le terrain marécageux de Pétersbourg a obligé d'opérer de même pour la statue équestre de Pierre I. L'auteur de ce monument trouve de grands avantages dans ce procédé, & attribue l'usage de s'enterrer dans une fosse étroite & profonde à la routine des fondeurs d'artillerie.

La chauffe & le fourneau sont construits en briques. On choisit pour les parties les plus exposées à la grande ardeur du feu des briques qui soient difficiles à se vitrifier, & au lieu de les mâçonner avec du mortier, on les gâche avec la terre même dont sont faites ces briques. Après la construction du fourneau, on lui donne le recuit ; ce qui se fait en le remplissant de briquillons, c'est-à-dire de briques cassées, & en faisant dans la chauffe un feu égal à celui qui sera employé pour la *fonte* du métal.

Cependant le statuaire a fait en plâtre le modèle de la statue telle qu'elle doit être en bronze. La destination de ce modèle est d'être moulé pour fournir le creux qui sera rempli par la matière en fusion. On commence donc par le moule en plâtre, & tout ce qui est en relief dans le modèle est en creux dans le moule. Il peut être considéré comme un cachet qui, gravé en creux, donne en relief son empreinte sur la cire. Ce moule est construit par pièces détachées qui peuvent se séparer & se réunir ; un fort châssis de bois de chêne lui sert de base. Pour que le plâtre du moule ne se colle pas à celui du modèle, on enduit celui-ci d'huile d'œillet, qu'on y applique au pinceau.

Le moule fini, & toutes les pièces exactement numérotées pour être facilement reconnues dans la suite, on les démonte.

Mais le bronze de la statue ne doit pas être massif ; il ne doit avoir qu'une épaisseur déterminée, & il est même bon que cette épaisseur soit aussi légère qu'il est possible. Il faudra donc, avant de procéder à la *fonte*, établir un noyau qui remplisse la cavité du moule en laissant seulement entre lui & ce moule un vuide égal à l'épaisseur que doit avoir le bronze. C'est par le moyen de cires appliquées au moule de plâtre qu'on ménage ce vuide. Elles seront fondues quand le noyau & le second moule qui doit recevoir le métal, & qu'on appelle moule de

potée, seront faits. Alors, par leur fusion, elles laisseront vuide la place que doit occuper le bronze.

On commence par enduire intérieurement d'huile commune les pièces du moule, comme on avoit enduit extérieurement le modèle. Ensuite on donne à cette même partie intérieure, ou creux du moule, plusieurs couches de cire fondue qu'on étale à l'aide d'un pinceau, comme si l'on peignoit. On multiplie ces couches jusqu'à ce qu'elles parviennent ensemble à l'épaisseur d'une ligne ou d'une ligne & demie. Il est vraisemblable que les anciens, dont les fontes étoient très-minces, s'en tenoient à ces couches au pinceau.

Mais comme les modernes ont la pratique de tenir leurs fontes très-épaisses, ils faut qu'ils ajoutent à ces premières couches une épaisseur égale à celle qu'ils veulent donner au bronze. Ils y parviennent en recouvrant les couches appliquées au pinceau de tablettes de cire amollies dans l'eau chaude, qu'ils pétrissent & qu'ils introduisent dans le moule avec les doigts, en sorte qu'elles ne fassent qu'un corps avec les premières couches.

Avant de rétablir le moule garni de ses cires pour y couler le noyau, il faut préparer à ce noyau un soutien qui en embrasse toutes les parties. C'est ce qu'on appelle une armature; on la compose de fer, parce qu'elle doit avoir la force de résister aux efforts du métal en fusion, & à la plus grande chaleur. Le plus grand nombre des pièces de cette armature doit se supprimer dans la suite, ainsi que le noyau lui-même, quand la fonte sera terminée. Elles doivent donc être solides, & en même-temps disposées de manière à se détacher aisément les unes des autres. Quelques pièces cependant doivent rester pour soutenir la statue sur sa base dans laquelle elles seront scellées. Ces pièces passent dans les jambes de la figure, si c'est une statue pédestre; & si c'est une statue équestre, elles passent dans celles des jambes du cheval qui posent sur la base. Il faut en ces parties que la forme des fers & celle des cires qui seront remplacées par le bronze soient tellement combinées que le bronze embrasse étroitement le fer, & que celui-ci ne puisse ni vaciller, ni monter, ni descendre.

Quand l'armature est établie, on remonte le moule garni de ses cires, & ce moule enveloppe l'armature.

Il reste à couler le noyau qui doit remplir exactement toute la cavité du moule: on se sert d'un mélange de plâtre & de brique pulvérisée; on réduit cette substance en une pâte liquide, & on la coule par les ouvertures qui ont été ménagées à dessein dans le moule.

Quand le noyau est bien sec, on démonte le moule, & les cires restent collées au noyau.

Mais il ne peut se faire qu'elles n'aient absolument éprouvé aucun dérangement, aucun affaiblissement; il faut d'ailleurs nettoyer les coutures qu'y ont laissées les différentes pièces du moule. L'artiste les répare & les rend telles que doit être son ouvrage en bronze. C'est le dernier moment où il puisse encore se corriger, donner à son travail des finesses qu'il aura pu négliger sur le modèle, & même, s'il est nécessaire, faire des changemens aux principales formes autant que peut le permettre le squelette de fer qui compose l'armature. On prétend que Girardon a fait, sur les cires, des changemens considérables à sa statue équestre de la place Vendôme.

Il faudra que les cires soient renfermées dans un moule épais & solide qui prenne intérieurement toutes leurs formes, pour les donner ensuite au bronze qui les doit remplacer: mais il est nécessaire de ménager des canaux qui verseront le bronze liquide dans le creux qu'aura opéré la fonte des cires, & d'autres canaux pour donner l'issue à l'air déplacé par le métal. Les premiers se nomment des jets, & les seconds des évens. Pour que ces différents canaux se trouvent dans le moule lorsqu'il sera construit, il faut commencer par les faire en cire. On les place à quelques pouces de l'ouvrage, & on les y joint par des liens de cire qui deviendront eux-mêmes des canaux quand toutes les cires seront fondues.

Ce travail terminé, on procède à l'enveloppe des cires, qui, après leur écoulement, produira un creux entre elle-même & le noyau, creux qui doit être entièrement rempli de bronze si la fonte a un plein succès.

On choisit pour faire cette enveloppe un mélange de terre, de fiente de cheval, de creusets blancs bien pulvérisés, & de poils de vache. On appelle cette composition *potée*, & le moule qu'on en fait se nomme moule de potée. La potée doit être si bien broyée & ramassée qu'elle devienne liante comme les couleurs des peintres. Le premier usage qu'on en fait est de l'étendre au pinceau sur toute la surface des cires. On multiplie ces couches jusqu'à l'épaisseur de dix lignes, en observant de n'appliquer une nouvelle couche que lorsque la précédente est parfaitement sèche.

Ensuite on enveloppe le tout de gâteaux de potée faits & posés en forme de briques, & on remplit de potée molle les interstices que ces gâteaux laissent entr'eux & ceux qui les séparent de l'ouvrage couvert lui-même de potée appliquée au pinceau. On donne à ce moule une épaisseur considérable sur-tout par le bas, & on le fortifie de bandages de fer.

Il reste à fondre les cires auxquelles on a ménagé des conduits d'écoulement qu'on garnit de tuyaux de cuivre, & à recuire le moule

de potée. Cette opération exige que l'on construise un âtre, des galeries, &c. dont la description conviendra mieux au Dictionnaire de pratique. Il suffit de savoir que le feu, d'abord ménagé, doit être poussé graduellement jusqu'à son ardeur la plus violente. Pour une *fonte* colossale, il ne dure pas moins de trois semaines, &, quand il est éteint, le moule n'est pas moins de quinze jours à se refroidir.

C'est alors qu'après avoir bouché les canaux qui donnoient l'écoulement aux cires, on revêt le moule d'un enduit de plâtre qu'on appelle chemise & qu'on procède à son enterrage. En effet, quelque solidité qu'il ait par lui-même & par ses liens, il opposeroit encore une trop faible résistance aux efforts terribles du bronze en fusion s'il n'étoit pas enterré. On emploie pour cet enterrage de la terre fine que l'on foule jusqu'à ce qu'elle forme une masse solide. Il ne paroît plus de tout le moule que les sommités ou bouches des jets & des évents.

C'est alors ordinairement que l'on construit le bassin qui doit recevoir le métal liquide à la sortie du fourneau & le porter dans les bouches des jets. Ce bassin se nomme *écheno*; le fond & les parapets en sont construits de briques maçonnées avec de la terre à four. M. Falconet, dans sa seconde *fonte*, a trouvé plus avantageux de faire construire l'écheno avec le moule; il étoit contenu par les mêmes liens de fer & renfermé dans la même cage.

Il ne reste plus qu'à fondre le métal, & à le faire écouler dans l'écheno, d'où il sera conduit aux différens jets. Cette opération exige des précautions, des soins, des détails qui se trouveront dans le Dictionnaire de pratique.

Quand le bronze est refroidi, quand on l'a dégagé de l'enterrage & du moule, il se présente tel que doit rester la statue si la *fonte* a eu un succès accompli; mais il est encore embarrassé d'une forêt de cylindres de bronze, parce que le métal liquide a rempli tous les jets & tous les évents, & s'y est consolidé. Il faut scier ces cylindres & accorder avec le reste de la *fonte* les places qu'ils occupoient.

Si la *fonte* n'avoit absolument aucun défaut, il ne resteroit plus qu'à vider le bronze du noyau qu'il contient, & de toutes les pièces de l'armature qui sont devenues inutiles; mais ce succès est bien rare. On éprouve presque toujours quelques accidens qui doivent être réparés par le travail des ciseleurs, & même quelquefois par de petites *fontes* faites sur place.

Cet article n'est pas assez détaillé pour apprendre à fondre des colosses; mais il l'est assez pour satisfaire les lecteurs qui veulent savoir comment s'opèrent ces *fontes*. (*Article de M. LEYESQUE.*)

FORCE & FORT. *Force*, *fort*, noble,

grand, fier sont des termes absolument figurés dans le langage de l'art, & dont le sens est, par cette raison, toujours un peu vague.

Il est un certain nombre de ces termes qui s'emploient avec des significations à-peu-près analogues dans tous les arts libéraux; cependant les diverses natures de ces arts, soit relativement à leur théorie, soit relativement à leur mécanisme, mêlent à ces significations des différences propres à égarer ceux qui pensent les bien comprendre, & qui s'en servent en comparant les arts les uns aux autres.

A l'égard de celui qui est le sujet de cet article, on dit : *Ce discours a de la force, des vers forts, une musique forte, une figure dessinée fortement, un tableau fort de couleur, des ombres fortes, une touche forte.*

Toutes ces manières de s'exprimer ont rapport à l'énergie, & l'énergie appartient à l'ame; non-seulement on ne l'acquiert point, lorsqu'on n'en a pas le germe, mais on la perd, si l'on n'est pas sur ses gardes dans l'exercice de l'art, ainsi qu'on perd son caractère dans l'habitude de la société; cependant, dans un grand nombre de circonstances, on regrette d'en manquer. Il est donc à propos de dire à la jeunesse en général :

« Le désir de paroître avoir de la *force* ne suffit pas pour vous donner de la vigueur & de l'énergie ». Et aux artistes en particulier : « Ne pensez pas qu'un *ensemble lourd*, une *figure musclée avec affectation* représente Hercule. Il faut que la figure de ce héros fasse penser que sa *force* est plus encore dans son ame que dans sa *charpente* & ses formes ».

La *force* de la touche ne consiste pas non plus dans son *apparence très-prononcée*, mais il faut qu'elle soit *prononcée* sur-tout dans sa juste place.

Le coloris à son tour n'est pas *fort* pour être *outré*; mais il a toute la vigueur qui lui convient, lorsqu'il approche de celui que présente la nature & qu'il est *accordé* suivant une juste harmonie.

Les ombres noires ne sont pas des *ombres fortes*; ce sont des taches obscures & déplaisantes.

La véritable *force* dans la peinture est donc la vérité de l'imitation sentie & exprimée par un artiste qui a une ame vigoureuse; ce n'est pas votre *force* que vous devez représenter, mais la vigueur de la nature, qui a toujours celle qui convient aux circonstances & qui vous la communique libéralement, lorsque vous avez ce qu'il faut pour la sentir & pour la rendre. (*Article de M. WATELET.*)

FORCE (subst. fém.) se dit de l'effet & de la couleur. Un tableau a de la *force*, s'il est coloré de manière que son effet reste encore vigoureux lors même qu'on le réduit au simple

clair-obscur. La *force* peut être due au ton auquel le tableau est poussé; elle peut être due à la distribution des masses opposées entr'elles. Cette dernière partie de l'art doit même toujours nécessairement contribuer à la *force*; car le ton ne la produiroit pas seul sans le secours des oppositions. Poussiez autant qu'il sera possible les bruns de votre tableau; il ne sera que noir & n'aura pas de *force* si ces bruns ne sont pas opposés à des clairs. Le tableau de la galerie du Luxembourg dans lequel Rubens a représenté le Temps qui enlève la Vérité, doit la vigueur aux oppositions que l'artiste a ménagées. « La vivacité des tons dont la figure de la » Vérité est peinte, dit M. Dandré-Bardon, » la finesse de tous leurs passages, la douceur » des demi-teintes & des ombres même dont ils » sont accompagnés, relevent la couleur locale » de la figure du Temps. Tour-à-tour l'ardeur » du coloris, la solidité des demi-teintes, la » vigueur des bruns, qui servent à l'arrondir » fement du corps du vieillard, rendent éblouir » sante la fraîcheur de la Vérité qui est dans » le printemps de l'âge ».

Le même Professeur indique à l'artiste différens stratagèmes qui peuvent contribuer beaucoup à la *force* de ses ouvrages. « Qu'il assai- » sonne, dit-il, par l'assortissement du linge » le plus clair, le ton d'une chair colorée; qu'il » relève par l'association d'une étoffe brune l'é- » clat d'une carnation fraîche & lumineuse, » ou qu'il détache sur un fond tout brillant des » rayons du soleil, les objets recouverts de » l'ombre la plus frappante. L'harmonie gagne » infiniment à ces licences: il ne s'agit que » d'en faire usage à propos, de les placer judicieusement, de les balancer de manière que » la douceur & l'équilibre des tons ne soient, » pour ainsi dire, altérés que pour emprunter » de cette altération plus de valeur & plus » d'éclat ».

Quelque soit d'ailleurs le mérite d'un tableau, il n'aura pas tout le succès auquel l'artiste doit aspirer, s'il manque de *force*. Un tableau peut être fin de tons, élégant de dessin, bien entendu de composition; s'il n'a pas de *force*, il sera peu remarqué. C'est la *force* qui appelle le spectateur, & qui l'avertit de loin qu'un tableau mérite ses regards. Le peintre perdra donc un grand nombre de spectateurs, & peut-être d'admirateurs, s'il n'a pas l'art de les appeler par la *force*. (Article de M. LEVESQUE.)

FORCÉ (adjectif) se prend dans le même sens qu'exagéré. Cependant il peut y avoir une exagération louable & même nécessaire; mais le mot *forcé* est toujours pris en mauvaise part. Un ouvrage de l'art ne doit être *forcé* ni de

dessin, ni de mouvement, ni de ton, ni d'expression. (L.)

FORME. (subst. fém.) La *forme* des objets est ce qui les distingue principalement les uns des autres à la vue & au tact.

Une des études principales du peintre est d'observer & de s'exercer à imiter les *formes* extérieures de tous les objets visibles.

Ces *formes* ne sont apparentes que par l'effet de la lumière & des couleurs, & elles sont sujettes aux altérations que leur occasionne ce qu'on appelle l'effet perspectif. Il en résulte des erreurs, qui sont des vérités d'imitation, & c'est une des raisons pour lesquelles l'artiste doit connoître & avoir présents à l'esprit, en peignant l'apparence des objets, leur nature propre, leurs accidents, & entr'autres ceux qui ont rapport à leur surface; car la peinture, indépendamment des figures & de la couleur, a des ressources & des moyens d'exprimer qui consistent dans la manière même d'appliquer les couleurs, de prononcer la touche, ce qu'on appelle en langage de l'art, le *faire*, & c'est par ces moyens qu'il fait passer le plus souvent à l'esprit de celui qui voit ses ouvrages, l'idée juste des substances que la couleur & la figure même n'indiqueroient que faiblement. J'ai traité de cet objet au mot *caractère*; mais j'ajouterai seulement ici que les connoissances plus ou moins approfondies dont je viens de parler, sont aussi nécessaires dans l'art d'écrire, que dans celui de peindre; car l'auteur qui parle d'un objet dont il ne connoît que le nom, ou dont il n'a qu'une idée infiniment vague, est privé de l'avantage de s'exprimer d'une manière que j'appellerai *caractéristique*, & le choix de certains termes contribue infiniment à faire passer à l'esprit du lecteur une idée plus ou moins juste & précise de ce dont on parle. Je ne crois pas devoir donner ici plus d'étendue à ce rapprochement, & je me contenterai de rappeler que le peu de précision dans les *formes* est un défaut sensiblement essentiel pour l'artiste, parce que l'apparence visible & palpable est un des objets fondamentaux de son art.

Dans la peinture, une figure dont le trait a quelque chose d'indécis, s'offre trop longtemps aux yeux pour que ce défaut échappe à celui qui la regarde. Elle arrête même le regard, parce qu'il n'est pas satisfait; car on cherche à se rendre compte des *formes* dans lesquelles on trouve à désirer. Ainsi ce défaut sollicite, pour ainsi dire, les juges de l'artiste à le condamner.

Jeunes élèves, ce défaut qui, négligé, devient une habitude incorrigible, naît ou de ce que vous n'arrêtez pas d'une manière fixe & avec une attention assez active & intelligente, vos yeux sur les objets que vousregar-

dez (& rien n'est si commun malheureusement, au moral comme au physique) ou de ce que votre esprit & votre main n'ont pas assez bien établi entr'eux cette correspondance fine, prompte & fidèle, qui vous est indispensable, ou de ce qu'enfin vous ne réunissez pas dans votre esprit, lorsque vous dessinez ou peignez, les idées principales & caractéristiques des substances que vous représentez. Ne représentez donc rien que vous n'en soyez entièrement occupés & pleins. *Faites ce que vous faites ; peignez ce que vous peignez*, & dans tous les succès que vous desirerez, rappelez-vous cette maxime qui, si elle étoit universellement suivie, en rendroit bien d'autres inutiles.

Je dois ajouter, en terminant cet article que, lorsqu'on loue les ouvrages de l'art ou qu'on dispute sur la théorie, on emploie souvent ces termes : *belles formes*, *beauté des formes*. Ces expressions ont rapport ou au sentiment particulier de celui qui s'en sert, ou aux idées que j'ai cherché à développer aux mots *Beauté*, *Beauté idéale* & *Grace* ; ainsi je n'entrerai ici dans aucune autre explication. Je dirai seulement que les *belles formes* ont toujours pour base les proportions, les dimensions & les justes convenances ; mais que leur perfection est un chef-d'œuvre peu commun de la nature, comme le talent de les sentir, de les concevoir & de les rendre, est un don admirable & rare. (*Article de M. WATELET.*)

FOUGUE (subst. fém.) vient du mot latin, ou plutôt du mot italien *fuga*. Dans les instans de *fougue*, les idées semblent s'échapper & fuir en foule de l'imagination. Le mot *fugue* en musique a la même origine.

La *fougue* est une qualité plus dangereuse qu'utile dans les lettres & dans les arts. Si l'homme qui, dans la *fougue* de son imagination, produit une surabondance d'idées, pouvoit ensuite les examiner de sang-froid, adopter les unes, rejeter les autres, donner à celles qui méritent d'être conservées toute la perfection dont elles sont susceptibles, sans doute il tireroit de grandes richesses de ses fougueuses conceptions. Mais ce sang-froid lui manque. Il produit en quelque sorte à son insu, & ce qu'il a produit, il ne fait pas le juger. Ou il est sur le trépied, ou il n'est rien. Ses instans de *fougue* sont succédés par d'autres instans de *fougue*, ou par des instans de stérilité ; il n'en a pas pour la réflexion, pour la sagesse. Il n'a de l'imagination que comme le malheureux attaqué d'une fièvre brûlante & plongé dans le délire ; quand sa fièvre s'affoiblit, il tombe dans l'abattement. Il ne fait ni disposer ses idées, ni les mettre en œuvre, ni les perfectionner. Il conçoit & ne peut mettre à terme ; il n'entente pas, il avorte. Artiste ou écrivain, il ne

fera que des esquisses informes ou des ouvrages manqués. (*Article de M. LEVESQUE.*)

F R

FRAICHEUR (subst. fém.) **FRAIS** (adj.) Ces mots expriment une qualité toujours relative au ton général d'un ouvrage de peinture. On dit : la peinture en détrempe & celle à fresque ont plus de *fraicheur* que celle à l'huile, parce que les couleurs peuvent davantage approcher du ton de la lumière. Ce ciel est d'un ton *frais*, parce que le coloris en est brillant & pur.

Le mérite différent d'un ton *frais*, est celui qu'on accorde au ton doré. Les tons sourds, obscurs, les teintes sales sont les défauts opposés à la *fraicheur* des tons. L'excès des tons *frais*, c'est quand ils sont crus.

Veut-on des exemples de ces différens attributs du coloris, pris dans les grands Maîtres, pour avoir la juste acception du mot *frais* en peinture ? Les Bassans quoique très-grands coloristes sont rarement *frais* ; Rottenhamer, Verff, Rubens même sont crus ; Jordaens, La fosse sont dorés ; les tableaux de Claude Gelée, de Velde, de Backuysen, sont *frais* ; les tableaux du Titien sont *purs*, les beaux portraits de Vandick & de Rembrandt, ont cette qualité au plus sublime degré ; ils sont brillans.

On pourra sentir la difficulté de ce rare mérite dans la peinture à l'huile, quand on saura qu'il consiste à user des tons & des teintes les plus précis par le rapport & l'opposition qu'il doit y avoir entr'eux, à les composer du moins de couleurs possible, à les choisir tels qu'ils atteignent l'éclat de la plus vive lumière, sans être ni fades, ni blancs, sans rien perdre de la couleur locale, qu'il consiste enfin à poser chaque ton avec légèreté, & à le savoir fondre avec celui qui le touche sans rien altérer de sa *fraicheur*. Il faut encore, pour peindre *frais*, que les couleurs à employer soient bonnes, solides, que les huiles soient pures, que les fonds ou impressions soient faits avec les plus grands soins, afin que les couleurs qu'ils reçoivent ne puissent pas devenir sales ou jaunes en vieillissant. Ce court exposé peut faire juger du mérite d'un tableau vraiment *frais*. (*Article de M. ROBIN.*)

FRAISQUE, genre de peinture. Aujourd'hui on écrit *fresque*, avec raison, parce que ce mot vient du féminin de l'adjectif italien *fresco*. Voyez **FRESQUE**.

FRANC (adj.) **FRANCHISE** (subst. fém.) Ces mots expriment communément un mérite du mécanisme de la peinture, mécanisme qui consiste dans la touche soit que l'artiste use de ses couleurs ou de son crayon.

La *franchise* du pinceau suppose toujours la netteté, la légèreté; mais elle doit être le fruit du savoir de l'artiste, & du vif sentiment de la forme qu'il exprime.

La *franchise* de la touche se confond toujours par les gens qui ne sont pas consommés dans l'art, avec la netteté sans justesse, avec la dureté, & souvent même avec la sécheresse qu'une main conduite par l'ignorance & l'audace, ose mettre dans sa touche. Cette assurance de main, qui n'est qu'un métier, peut tromper même l'homme instruit dans le premier moment qu'il regarde un ouvrage. Cependant cette qualité séduisante est souvent celle d'un ignorant qui parle sans pudeur de choses qu'il n'entend pas, & en impose à des gens qui les entendent encore moins que lui. Ces mots *franc* de pinceau, *franchise* de touche ont gâté bien de jeunes talens, qui se font piqués de cette prétendue *franchise* avant d'acquérir le savoir. Le succès trompeur & dangereux qu'elle leur a valu trop tôt, les a bornés dès le commencement de leur carrière.

La *franchise* de pinceau de Lanfranc, de Jouvenet, de Vouet, de le Sueur, &c. étoit un don de la nature qu'ils n'avoient pas cherché à acquérir.

On peut encore appliquer ce mot au coloris & à l'effet, quand le ton a été choisi avec justesse sous ce double rapport, & posé sans être fondu ni sali; on dit alors: telle partie est d'un ton bien *franc*, d'une couleur bien *franche*. Rubens étoit très-*franc* de teintes, &c. (*Article de M. ROBIN.*)

FRESQUE (subst. fém.) Peinture qui s'exécute ordinairement sur un enduit encore frais de chaux & de sable combinés.

De toutes les manières de peindre, la *fresque* est la plus ancienne, la plus durable, la plus prompte, la plus digne d'ornier les grands édifices. Ajoutons que de nos jours ce genre de peinture est le moins en usage.

Il paroît que les fragmens de peintures antiques qui nous viennent des Romains sont tous à *fresque*. Norden, cité par Winkelmann (1) parle des restes de palais & de temples en Egypte où sont des figures colossales peintes sur des murs de quatre-vingt pieds de hauteur. La description que ces écrivains font de ces peintures, de l'enduit préparé sur lequel elles ont été couchées, de la manière dont les couleurs ont été employées, tout enfin désigne la peinture à *fresque*.

On peut aussi montrer, à la vérité, des mosaïques & des peintures sur des vases étrusques, ou sur des ustensiles Egyptiens qui annonçoient une antiquité égale à ces peintures à

fresque; mais les présomptions de droit d'antériorité n'en seront pas moins en faveur de la *fresque*. Car 1^o. l'espèce de tableau que la mosaïque produit, est toujours une copie de la peinture. 2^o. L'art de peindre sur les vases, tel que nous l'offrent les antiquités étrusques, a dû être précédé par celui de peindre sur les murs, puisqu'il exige une plus grande recherche, & plus de dextérité dans l'opération manuelle; d'ailleurs on a dû former des tableaux sur les murs des palais & des temples avant que d'en orner les vases aux usages des tables & des autels. Le goût de ces détails n'a pas dû naître avant celui des grandes masses. Cette marche n'est jamais celle des connoissances humaines, parce qu'elle n'est pas celle de la nature.

Quant à la solidité de la *fresque*, elle est démontrée par l'existence des fragmens antiques qui annoncent sa haute antiquité. Il n'y a point d'autre sorte de peinture qui eût pu résister de même aux injures des saisons, à l'aridité excessive de certains climats, à l'humidité des souterrains, & aux encombrements faits par les Barbares. Qu'on ne combatte pas notre opinion en faveur de cette peinture par la durée aussi grande de celle des momies. Non-seulement ces objets étoient renfermés dans des constructions très-soignées; mais encore on peut fort bien ne pas adopter en son entier le système du Comte de Caylus, (Rec. d'Ant. tom. 5.) qui prétend que la peinture des momies est une espèce de détrempe préparée avec de la colle. Cette colle prétendue étoit probablement un mordant qui s'imprégnoit très-fortement dans les matières dont ces corps étoient enduits, ou cet enduit lui-même étoit une préparation de chaux sur laquelle les couleurs étoient appliquées quand il étoit encore frais: ce qui supposeroit une espèce de *fresque*. Autrement on ne sauroit penser que ces peintures, supposées en détrempe, se fussent conservées jusqu'à nous.

Les mémoires de la Chine, vol. II. nous parlent de la peinture sur pierre des artistes de cet Empire, qui est faite aussi avec de la colle; mais elle ne peut, quelque bonne qu'on suppose cette colle, quelque solide que soit le vernis en cire dont elle est ensuite couverte, résister aux brouillards & aux pluies fréquentes, qui doivent bientôt dissoudre ce vernis.

Nous dédaignons de faire entrer en comparaison, avec la durée de la *fresque*, celle de la peinture à l'huile; nous voyons que, même dans les intérieurs, cette dernière est détruite en très-peu de temps, lorsqu'elle est faite sur le mur.

Comment la peinture à *fresque* ne seroit-elle pas la plus solide de toutes? L'enduit frais qui reçoit la couleur en est imprégné assez fortement pour la retenir tout le temps de sa durée.

Cet enduit bien fait se détache rarement du mur sur lequel il est appliqué avec les précautions convenables. Or peut-on demander d'un tableau une plus grande solidité que celle de la muraille sur laquelle il est fait ?

L'enduit composé, comme nous l'avons dit, de chaux & de sable, devient d'une dureté égale à celle des pierres elles-mêmes. Les monumens anciens attestent cette assertion. Notre enduit de plâtre, que la chaleur fait écailler, que l'humidité & la gelée détruisent en peu d'années, ne peut lui être comparable.

Il y a des opinions diverses sur la nature des climats propres à conserver les *fresques*. Dans un ouvrage in-4°. page 399, sur l'Architecture, les divers genres de peinture &c. Felibien dit : « On a remarqué que les couleurs » à *fresque* changent moins à Paris qu'en Italie » ou en Languedoc, ce qui arrive peut-être » à cause qu'il y fait moins chaud qu'en ces » pays là, ou bien que la chaux est meilleure » ici. » M. Falconet paroît contredire cette assertion dans ses notes sur Plin, tome 1 page 223, de ses œuvres diverses, Paris, 1787. » La » Peinture à *fresque*, selon cet auteur, se » conserve mieux dans les pays chauds & secs » que dans nos climats septentrionaux & humides. » Quelqu'opposés que paroissent les sentimens de ces deux écrivains, il y a moyen de les concilier en accordant au premier, qu'en effet l'exposition à un soleil ardent est capable d'opérer un grand changement dans les couleurs ; changement qui doit être moins prompt dans les climats tempérés, & quelles ne doivent point subir du tout dans ceux où le soleil a très-peu de vigueur. On doit penser comme le second par rapport aux gelées des pays du nord, qui causent la perte inévitable des peintures à *fresque*. Ces gelées font éclater les pierres, elles corrodent même les veines de terre pétrifiées dans le centre des marbres de couleur, enfin rien ne résiste à leur effet destructeur.

Mais nous croyons être parvenus à rapprocher ces idées différentes, par les essais & les observations que nous avons faits sur des peintures à *fresque*. Ils nous ont portés à conclure que le choix du lieu est très-important, lorsqu'elles sont au-dehors, & nous avons cru que l'exposition au nord étoit la plus favorable dans les pays où il gèle rarement, & dans les climats froids, celle du couchant, parceque les premiers rayons du soleil levant, ont après les gelées, une action très-nuisible. A cet égard nous n'adoptons pas en tout le sentiment de M. Falconet sur les dangers de l'humidité pour la *fresque*. Et voici nos raisons. 1°. Les peintures antiques retirées des lieux humides, où elles étoient enterrées depuis des siècles, avoient, sous des monceaux énormes de terre, conservé toutes leurs couleurs. Celles des ruines d'Herculanum,

a-t-on observé, les ont au contraire perdues en très-peu de tems, lorsqu'elles ont été desséchées par l'air extérieur. 2°. Le mortier dont la peinture à *fresque* suit la durée ne se détruit pas dans nos climats pluvieux. On sait qu'il a fallu user de la poudre pour détruire des portions à présent incommodes, des thermes de Julien, rue des Mathurins, qui étoient toutes de mortier. Le morceau de *fresque* à l'air dans le climat de Paris, qui nous ait paru le mieux conservé, est exposé au couchant. Il est du dix-septième siècle, & n'a pas été épargné par les ouvriers qui ont construit dans son voisinage.

Après le choix du lieu, reste celui des matériaux, pour s'assurer de la durée de la *fresque*. Il faut spécialement s'occuper de la composition de l'enduit. Pour être bon, il faudroit qu'il fût fait comme le mortier des anciens. On le dit introuvable. Cependant nous pensons qu'on en peut approcher avec les soins nécessaires. Nos idées sur ces détails tiennent à la manœuvre de l'art, qui doit faire l'objet du dictionnaire de pratique. Ainsi nous passerons à l'épithète prompte que nous avons donné à la peinture à *fresque*.

En définissant ce genre de peinture, nous avons dit qu'il se faisoit sur l'enduit frais, & son nom vient de cette pratique essentielle, surtout lorsqu'elle est au dehors des édifices. *Fresco* italien, en est le mot étimologique ; ou plutôt le mot *fresque* est l'imitation de l'italien. Disons en passant que les vieux auteurs, tels que Felibien, écrivoient *fraisque* ; sans doute du mot françois frais, ce qui exprime la même idée.

On conçoit que si on ne peint pas sur l'enduit dans un espace très-court, il se sèche avant que l'artiste l'ait couvert de sa couleur. Il faut aussi, pour prévenir cet inconvénient, que le peintre ambitieux de faire un tableau raisonnable & pur, arrive tout armé auprès du champ de son travail. A cet effet, il a des dessins très-arrêtés pour les contours & pour les places des lumières & des ombres, par-là il est assuré des formes en *calquant* ces dessins avec une pointe de fer qui les imprime aisément sur le mortier frais, & la plus importante partie de l'art s'y trouve tracée.

Pour ne pas s'égarer dans le choix des tons de couleur, souvent ces dessins ou cartons sont lavés de la teinte que l'artiste a déterminé d'employer dans les ouvrages ; on en voit de préparés ainsi de la main de Raphaël ; ils sont à Londres, & on les a nommés cartons d'Hamp-ton-cour, du lieu où ils étoient jadis déposés ; on en voit aussi de Jules Romain chez le Duc d'Orléans, &c.

Observons que ces dessins ne sont pas faits sur ce qu'on entend en françois par du carton ; car comment les calquer ? Mais sur de grands papiers. Ce mot de carton nous vient du *cartone*

italien, augmentatif de *carta* qui veut dire papier.

Si les cartons ne portent pas la couleur projetée, le peintre doit la trouver sur un petit tableau où son travail est arrêté pour l'effet & pour le coloris. Les modernes ont usé de cette dernière méthode. Aussi leur a-t-elle fourni les moyens de mettre dans leurs productions à *fresque* plus d'accord, de coloris & d'effet qu'on n'avoit fait jusqu'alors.

Nous voici parvenus au point qui, à notre avis, fait une des plus éminentes distinctions de cette peinture : c'est qu'elle est la plus convenable aux talens supérieurs, aux peintres vraiment savants.

Ce n'est pas par l'adresse de la main que Raphaël, Michel-Ange, Jules-Romain, &c. ont atteint les sublimes parties de l'art, & se sont immortalisés par les chefs-d'œuvres de Florence, de Rome, & de Mantoue : ils ont dédaigné ce petit mérite, fruit de la seule pratique. C'est par le choix de piquantes & de fières attitudes, par des formes savantes, bien senties & propres à chaque caractère, par des idées générales capables de s'emparer des sens & de fixer l'attention, enfin c'est par tout ce qui est du ressort de l'esprit & de l'âme, qu'ils ont atteint les hauteurs du grand art de peindre ; l'ouvrage d'un artiste qui s'occupe des gentilleses & des graces du pinceau dont la peinture à l'huile est susceptible, pourroit-il présenter tout à la fois les parties dans lesquelles réside vraiment le sublime ?

Si Raphaël a fait des tableaux à l'huile dignes d'entrer en comparaison avec ses *fresques* du Vatican & ses cartons d'Hampton-court, tels que la célèbre transfiguration, les tableaux de la collection du Roi de France &c, c'est peut-être parcequ'il usoit de la pratique des cartons, ou grands dessins, pour ces sortes d'ouvrages, comme pour ceux à *fresque*, & que par-là, il s'assuroit de grandes parties de dessin. Il n'avoit plus alors qu'à s'occuper de la couleur & de cette fonte de peinture qu'il adoptoit dans ses tableaux à l'huile.

Quand il fut question de peindre dans la chapelle Sixtine, (1) le Frère Sébastiano, peintre Vénitien, conseilla au pape de forcer Michel-Ange à le faire à l'huile, & le mur fut préparé à cet effet. Le grand homme arrive & fait dégrader cet apprêt : » disant fièrement » que la peinture à l'huile n'étoit bonne que » pour les dames, les personnes lentes & qui » se piquent d'adresse tels que le frère Sébastiano ; » & l'ouvrage fut fait à *fresque*, parce que ce genre de peinture méprise cette attention à la manœuvre ; vain mérite, qui est perdu

pour elle. La touche disparoit dans l'ouvrage qui la dévore, elle n'occupe pas l'âme du grand artiste qui alors est toute entière aux caractères, aux formes, aux expressions & à la saillie des corps. Son goût ne se manifeste pas sans science, sa main ne s'occupe que d'exprimer, & il se livre tout entier à cette tâche difficile, la seule digne de lui. S'il la remplit, le spectateur est transporté : & comme l'auteur, il ne cherche rien au-delà.

S'il est vrai que dans les beaux arts, on doit préférer l'esprit à l'exécution, la *fresque* ne doit rien perdre de notre admiration, par la raison que le métier ne s'y aperçoit pas.

On sent bien que le petit détail des formes, la fonte excessive & suivie des teintes, le mérite d'une touche délicate & légère ne peuvent faire partie de la peinture, à *fresque*. Aussi ne supporte-t-elle pas un examen rapproché comme les tableaux à l'huile. Elle a quelque chose de sec & de raboteux qui déplaît. Un artiste ou un amateur qui auroit compté sur le succès d'une *fresque*, placée près de l'œil, se seroit lourdement abusé. Le vulgaire la trouvera toujours grossière & peu finie.

La *fresque* ne doit guères s'employer que pour les palais, les temples & les édifices publics. Mais aussi quel autre genre, dans ces vastes endroits, pourroit lui être préféré ? large, piquante de tons, constamment fraîche, elle enrichit l'architecture, l'agrandit, l'anime & repose l'œil de la répétition de ses formes, & de la monotonie de sa couleur, dans un lieu surtout où les marbres de couleur & les bronzes ne sont pas employés. Il y a plus, une belle *fresque* fait sentir tout ce qu'une fastueuse architecture a de précieux, puisque cette architecture sert de cadre, de soutien & d'abri à cet art enchanteur qui arrête les regards & remue toutes les âmes sensibles.

Quoique nous renvoyions au dictionnaire de la pratique ce qui regarde l'exécution de la *fresque*, ainsi que la nature & l'emploi des couleurs dont elle peut user, il nous semble cependant que c'est ici le lieu de démontrer qu'elle a des moyens de fraîcheur, d'éclat & de vigueur qui manquent à l'huile & à la détrempe.

Un principe connu sur toutes les espèces de peintures est qu'elles obtiennent d'autant plus de succès dans le coloris, qu'elles sont moins loin de l'éclat des clairs & de la force des ombres de la nature. Comme les couleurs que la peinture emploie ne l'atteignent jamais, on ne parvient à produire quelque illusion que par la comparaison & les oppositions des tons de couleurs entr'eux.

Si le blanc à l'huile le plus beau, le plus pur, paroît lourd & gris comparé aux plus grands clairs qui sont dans les blancs naturels,

(1) Vafari vita di Sebastiano frate del Piombo.

il s'ensuit que pour les copier avec fidélité, on est forcé de dégrader avec une exacte proportion les tons qui suivent ce premier blanc ; Alors il est nécessaire que les ombres du tableau soient plus foncées que celles du modèle ; sur-tout, si, depuis les plus grands clairs jusqu'aux bruns, on a proportionnellement suivi la distance qui s'est trouvée entre les pouvoirs de la palette & les tons de l'objet copié.

Or, si le blanc de la *fresque* est infiniment plus clair que celui de l'huile, on obtiendra le même effet dans un ton moins brun. D'un autre côté, s'il est constant que les tons bruns que peut donner la *fresque* sont beaucoup plus vigoureux que ceux de la détrempe, s'ils égalent même les bruns de la peinture à l'huile, il est certain que ses moyens d'éclat & de vigueur sont plus étendus que ceux de tous les genres de peinture. Ainsi dans les mains d'un artiste coloriste, qui connoît bien les couleurs de la peinture à *fresque*, elle est la plus susceptible d'effet général, & plus capable qu'aucune autre manière de donner aux corps la saillie la plus approchant de la réalité.

Si la peinture à *fresque* réunit en elle, à l'avantage qu'elle tire d'être vue de loin, les plus grands moyens de puissance dans les effets, & les plus belles parties de l'art, qui ne conviendra pas qu'elle seule doit servir à la décoration des endroits spacieux, soit extérieurs, soit intérieurs, qu'on voudra embellir des charmes de l'art de peindre ?

On n'use pas de nos jours de la peinture à *fresque* : osons en dire les raisons. D'abord elle exige les plus grandstalens ; écoutons Vasari dans le traité de la peinture, qui précède les vies : » Beaucoup de nos peintres, dit-il, se distinguant dans les ouvrages à l'huile & à détrempe qui venant ensuite à peindre à *fresque* ne réussissent plus, parceque, de toutes les manières, c'est celle qui exige le plus de force, d'affurance, & de résolution.... Si des hommes d'un siècle fécond en grands maîtres, avoient peine à exceller dans ce genre, que seroit-ce du nôtre ? Mais nous n'exigerions pas les grands caractères de sublimité & de style, auxquels on étoit accoutumé du tems de Vasari. Nous ferions des *fresques* comme nous faisons des tableaux à l'huile. Mais l'Italie à côté de Michel-Ange & des Zuccharo, n'a-t-elle pas eu aussi des *fresques* des Corionne, des Giordano, & des Francechini ? Chez nous Lafosse Bon Boullogne, Perier en ont fait de très estimables dont les artistes de nos jours pourroient bien approcher ; ainsi passons à des causes plus réelles de l'abandon de ce genre. Elles naissent du peu de savoir des personnes qui occupent les artistes & des mœurs du siècle. Une idée plaisante ou même licencieuse : voilà les sujets qui piquent l'esprit ; des couleurs crues,

weaux-Arts. Tome I.

des effets de noir & d'ombre bien tranchans : voilà ce qui attaque l'œil ; une peinture bien lisse, ou reveillée par des touches légères : c'est à quoi se bornent la connoissance de nos acheteurs & ce qui les satisfait pleinement. Ils ne cherchent pas les parties savantes de l'art qu'il faudroit étudier pour les bien connoître. Ils ne les apperçoivent pas même où ils les rencontrent ; & la *fresque* ne peut donner que ces grandes recherches ; ses couleurs sont peu brillantes, & elle n'offre pas les charmes du pinceau ; comment prétendrait-on au plaisir d'en posséder ?

A cette cause du peu de charmes que la *fresque* présente aux esprits superficiels, se joint un préjugé des architectes contre les peintures dans l'architecture. Blondel l'a semé par des raisonnemens ridicules : divers intérêts l'ont fait adopter, & de là la répugnance des constructeurs pour employer la *fresque* dans les monumens dont ils sont chargés. Il y a de fortes réponses à faire aux sophismes dont les architectes fortifient leur système contre la peinture : nous les rassemblerons dans l'article *Plafond*. (Article de M. ROBIN.)

FROID (adj.) Un ouvrage de l'art peut être froid de dessin, de couleur, de touche, de composition, d'expression. Le dessin est froid, quand les lignes n'en sont pas variées ; la couleur est froide quand elle est foible & peu appellante ; la touche est froide, quand elle est timide & peu prononcée ; la composition est froide, quand elle manque de mouvement ; l'expression est froide, quand les figures ne semblent animées par aucune affection intérieure. Quelquefois la froideur est relative au sujet. Quand le sujet exige un mouvement impétueux, la composition est froide, si elle n'a que le même degré de mouvement, qui conviendrait à un sujet tranquille & qui lui donneroit toute la chaleur dont il est susceptible. L'expression est froide, si elle ne présente qu'une passion modérée, quand le sujet exige une passion violente.

L'artiste sage qui ne donne à ses compositions, que le mouvement qu'elles doivent avoir, & à ses personnages que le degré de passion qu'ils doivent éprouver, risque d'être traité d'artiste froid par ses contemporains, & sur-tout par ceux de ses rivaux qui croyent avoir beaucoup de chaleur quand ils ne consultent jamais la saine raison.

On a vu des artistes qui trouvoient l'antique froid, & qui auroient craint de se refroidir s'il avoient considéré un tableau de Raphaël.

La véritable chaleur est une qualité de l'âme, l'artiste ne fera jamais froid, s'il voit, s'il sent tout ce qu'il doit représenter. Mais souvent toute la chaleur d'un artiste ne consiste que

dans sa hardiesse & dans l'habitude de sa main. Ceux qu'il séduit le trouvent brûlant, parce qu'il exprime avec facilité les *froides* conception de son ame. (*Article de M. LEVESQUE.*)

FRUIT (subst. masc.) Il est inutile d'employer ici ce mot pour exprimer le *fruit* qu'on retire de l'étude, dans la peinture, si ce n'est pour dire qu'il n'est pas égal à celui qu'elle produit dans les sciences abstraites, & que le *fruit* se réduit à bien peu de choses dans l'art, si l'on n'est pas doué par la nature des qualités propres aux arts d'invention.

Peindre des *fruits* est un genre qui n'est guère séparé de celui de peindre des fleurs; mais il offre moins de difficultés. D'abord, les *fruits* sont plus faciles à copier, parce qu'ils changent moins promptement de formes & que le peintre a tout le tems de les bien imiter. D'un autre côté, si la richesse des couleurs, la douceur du duvet, sont des beautés communes à ces diverses & précieuses productions de la nature; les formes détaillées des fleurs, & ce qu'elles montrent de feuilles diaphanes, est une tâche qu'on n'a point à remplir en peignant des *fruits*.

Les fleurs demandent donc une touche légère & variée, une transparence de tons qui particularise le talent du peintre de ce genre; tandis que la pâte, la largeur & la fierté du pinceau avec lequel on rend le mieux les *fruits*, est un mérite commun à l'exécution d'un tableau d'histoire; celui qui se destine à ce genre, profitera aussi beaucoup de leur étude; parcequ'il y acquerra les moyens de colorier avec fraîcheur & puissance, & qu'en particulier il saura exécuter des *fruits* dans tous les sujets qui seront susceptibles de cet agréable & brillant accessoire. (*Article de M. ROBIN.*)

F U

FUYANT (part. act. pris quelquefois substantivement, car on dit le *fuyant* d'un corps, les *fuyans* d'un tableau.) C'est un terme de l'art de peindre consacré à la partie du clair-obscur. Les personnes peu instruites l'emploient souvent pour les mots *lointains*, dégradation de ton, de teinte, &c.

La partie *fuyante* d'un corps est celle qui échappe à l'œil, qu'il ne voit qu'en raccourci, avec laquelle enfin les rayons-visuels forment un angle très-aigu.

Pour en rendre l'effet en peinture, il faut observer de ne jamais employer les plus grands clairs ni les plus grands bruns dans les tons qui doivent produire le *fuyant* d'un corps; mais l'œil peu exercé, l'esprit peu nourri des principes des effets de la lumière, sont facile-

ment trompés par le ton du fond sur lequel l'objet est détaché.

J'ai dit qu'on ne devoit jamais user des plus grands clairs, ni des plus grands bruns sur les parties *fuyantes*. Voici une manière simple de démontrer la justesse de ce principe. Faites avec du papier très-blanc un rouleau, tenez-le perpendiculairement, & de manière qu'il reçoive le jour latéralement, par rapport au spectateur; opposez à ce cylindre un fond brun. Dans cette position, l'œil peu exercé verra la forte lumière sur le bord du rouleau du côté du jour: illusion produite par le brun qui lui sert de fond. Car si vous remplacez le fond brun par un fond blanc, exposé à la grande lumière, il n'y aura personne qui ne voie alors que la partie *fuyante* du rouleau qui sembloit très-claire, n'est qu'une demi teinte qui se détache en brun sur le fond blanc éclairé, & le plus grand clair de ce rouleau se verra sur la partie la plus proche de l'œil: par cette observation le ton réel de la partie *fuyante* sera donné.

Il faudra agir en sens contraire pour avoir celui d'un corps brun. Donnez lui pour fond un objet éclairé plus clair que lui, les parties *fuyantes* du côté même de la lumière paraîtront très-brunes: opposez à ce corps brun un fond plus brun que lui; vous verrez alors que les parties *fuyantes* ne sont pas les plus grands bruns; mais que les noirs se trouvent dans la partie de l'ombre la plus opposée aux rayons lumineux.

Ce principe est applicable à tous les *fuyans* des corps ronds, soit qu'il soient composés de plusieurs petites parties comme une grappe de raisin, les masses feuillées d'un arbre, ou que ce soit un corps qui ne soit pas divisé, comme une colonne ou tout autre corps solide dont on apercevra plusieurs faces. (*Article de M. ROBIN.*)

FUMÉE (subst. fem.) Cette vapeur mérite l'attention du peintre. Elle a fourni à Léonard de Vinci un chapitre dont nous allons profiter.

Les milieux des tourbillons de *fumée* en sont les parties les plus obscures: ils s'éclaircissent & prennent de la transparence en approchant de leurs extrémités; ces extrémités elles-mêmes se perdent & se confondent avec les objets qui leur servent de fond.

Puisque la *fumée* se termine imperceptiblement, les ombres qu'elle porte ne seront pas elles mêmes terminées, & leurs bornes seront indéfinies: elles le seront d'autant plus, qu'elles seront plus éloignées de la *fumée* qui les cause; elles paroîtront légères, voltigeantes & tourbillonnantes comme elle. A peine la *fumée* changera-t-elle l'apparence des objets qui seront

derrière ses extrémités; elle cachera d'autant moins les corps devant lesquels elle est interposée, qu'elle sera plus éloignée de l'œil du spectateur; elles les cachera d'autant moins qu'elle sera plus élevée, parcequ'elle se dissipe & devient moins dense à mesure qu'elle s'élève.

La *fumée* indique à la fois la force & la direction du vent. Si le vent est doux, elle s'élève à une certaine hauteur en suivant une direction perpendiculaire avant de prendre celle du vent, & elle conserve d'autant plus long-tems cette direction perpendiculaire, que le vent a moins de force. C'est qu'elle est poussée par le feu qui tend à s'élever perpendiculairement, & elle ne perd cette impulsion qu'au moment où la force du vent l'emporte sur celle du feu qui la lui a donnée.

Si le vent est violent, la *fumée* est chassée par lui dès son origine, & prend en naissant la direction qu'il lui imprime; s'il est d'une grande impétuosité, & qu'il vienne de haut, il pèse sur la *fumée*, & la force à descendre

dès le premier instant de sa naissance. La marche des nuages, la courbure de la tête des arbres, les cheveux des figures, les plis de leurs draperies, l'agitation des eaux, doivent s'accorder avec ces indications.

Les fumées, les accidens variés qu'y cause l'agitation de l'air, les ombres qu'elles portent, peuvent fournir des effets de clair-obscur très-piquans : elles peuvent aussi procurer au peintre par leurs différens tons, de beaux effets de couleur propre : car elles n'ont pas une couleur déterminée; elles en changent suivant les substances qui alimentent le feu, & suivant la quantité & la qualité de la flamme. La *fumée* des grands incendies, celle des substances légères & faciles à s'enflammer, telle que la paille, est colorée par le feu jusqu'à une grande hauteur : mais la *fumée* de ces derniers corps est légère; celle des grands embrâsemens est épaisse, & colorée de tous les tons que prêtent à la flamme les substances hétérogènes dont elle se nourrit. (*Article de M. LEVESQUE.*)



G

GAIN (subst. masc.) L'amour du *gain* n'a été que trop souvent funeste aux artistes; trop souvent il les a détournés de la route glorieuse que leurs dispositions naturelles & leurs premières études leur avoient tracée, & dans laquelle même ils s'étoient avancés par leurs premiers ouvrages. C'est par l'amour du *gain* qu'on veut multiplier ses productions, pour multiplier aussi les momens où l'on en reçoit le prix; c'est par l'amour du *gain* qu'on se refuse à des études longues & dispendieuses qui n'augmenteront pas la somme du payement ennu; c'est par l'amour du *gain* qu'on se fait une dangereuse habitude de travailler de pratique, & que l'on tombe dans la *manière*, pour expédier plus promptement; c'est par amour du *gain*, qu'on préfère la mode au beau, parce que le beau n'est pas toujours recherché ni même connu des amateurs; & que leurs richesses sont toujours prêtes à récompenser la mode.

Mais d'un autre côté, l'espoir & l'amour du *gain* ont leurs avantages. Il faut des motifs pour se consacrer à la vie laborieuse. On consentiroit difficilement à travailler, si le travail n'avoit pas un prix: mais le *gain* est proposé aux hommes, & leur fait surmonter la paresse naturelle. La nature leur donna l'amour de l'inaction; mais elle leur donna le besoin qui les force à l'activité. Souvent même l'artiste ne pourroit cultiver son art, s'il n'étoit soutenu par le *gain* qu'il en retire. Pour peindre, il faut vivre, & pour vivre il faut gagner. Horace n'auroit pas fait ses vers s'il n'eût pas été pauvre; *Paupertas impulit aulæ ut versus facerem*. Peu d'hommes se seroient consacrés à faire des tableaux, des statues, s'ils étoient nés dans l'opulence; moins d'hommes encore auroient suivi constamment l'inclination naturelle qui les portoit à la culture des arts, s'ils avoient éprouvé toutes les distractions que donnent les richesses, s'ils avoient connu toutes les variétés de jouissances qu'elles procurent.

L'artiste a besoin de vivre, mais non d'être riche. Qu'il se propose l'exemple du Poussin, qu'il ait pour but un *gain* modéré & beaucoup de gloire; qu'il se persuade même que tôt ou tard ce sont les bons ouvrages, & la gloire qu'ils procurent, qui amènent le *gain*.

Mais comment se le persuaderont-ils, si cela n'est pas vrai; s'ils ont le malheur de vivre dans un siècle où l'amour du beau est éteint; si les amateurs, négligeant les bons ouvrages,

G

ne payent que des productions aussi méprisables que leurs caprices; si tous les amateurs se piquent d'être connoisseurs, & si leurs connoissances ne sont que les erreurs d'un goût dépravé? Faux amateurs, (& combien en est-il de véritables?) Vous détruisez ce que vous feignez de chérir; vous mettez les artistes dans la nécessité de périr de misère ou de concourir eux-mêmes à la perte du goût, en adoptant le vôtre; vous consacrez vos richesses à dégrader les talens; & par vous, le *gain* est la récompense de ceux qui contribueront avec le plus de succès à la dégénération des arts. (*Article de M. LEVESQUE.*)

GALERIE (subst. fem.) Ce terme appartient à l'Architecture; mais les sœurs doivent avoir des droits entr'elles & c'est par cette raison que la peinture emprunte le mot *galerie*, non pour signifier une partie de palais ou d'appartement dont la proportion est un parallélogramme très-allongé, mais pour désigner les ornemens dont on la décore.

Ces ornemens sont, pour l'ordinaire, la dorure, la sculpture & surtout la peinture. Quelquefois une *galerie*, est destinée à renfermer une collection de tableaux rassemblés de tous les pays & de toutes les écoles: quelquefois elle est peinte par un même artiste, qui, à l'aide de distributions symétriques, y représente une suite de faits tirés de l'histoire ou de la fable, mais qui ont pour objet un seul héros; telle est la *galerie* où Rubens, au Luxembourg, a représenté l'histoire de Marie de Médicis.

Pour rendre sensibles les ressemblances établies entre la poésie & la peinture, il seroit nécessaire de rapprocher les différens genres de leurs productions, qui ont quelques rapports entr'eux. Aussi me suis-je promis d'en offrir l'idée au mot *genre*; mais je ne puis me refuser, à l'occasion de celui qui m'occupe, d'anticiper sur cette espèce de parallèle.

Les compositions dont la poésie a droit de s'enorgueillir davantage, sont les poèmes composés de plusieurs parties qui, susceptibles de beautés particulières, exigent cependant que ces beautés aient une juste convenance avec l'ouvrage entier & une liaison combinée avec les parties qui précèdent ou qui suivent.

Dans la peinture, un seul tableau, quelque grand, quelque riche que soit le sujet, ne semble pas répondre complètement à cette idée;

mais un assemblage, une suite de tableaux, qui, indépendamment des convenances particulières auxquelles ils seroient astreints, auroient encore entr'eux des rapports suivis d'action & d'intérêt, offrirait sans doute une ressemblance assez sensible avec les Poèmes dont je viens de parler.

On peut donc avancer que les *galeries*, décorées par de célèbres artistes, capables non-seulement d'embrasser avec génie une seule composition ; mais l'ensemble d'un nombre de compositions relatives les unes aux autres & divisées, non en plusieurs livres, mais en un certain nombre de représentations, peuvent être regardées comme les poèmes de la peinture.

Despréaux, ce législateur, non-seulement des Poètes, mais de la raison & du goût de tous les tems & de tous les arts, dit qu'une composition de ce genre.

N'est pas de ces travaux qu'un caprice produit ;
Il veut du temps, des soins....

Il veut, oserois-je ajouter plus que tout cela, un génie supérieur. Aussi ne possédons-nous qu'un bien petit nombre de beaux Poèmes & ne connaissons-nous qu'un moindre nombre encore de Poèmes pittoresques ; & qui sait, si on examinait ceux qui sont célèbres avec la même sévérité qu'on a employée pour apprécier les *Iliade*, les *Énéide* ; qui sait, si l'on faisoit un peu moins d'attention aux beautés purement pittoresques des *galeries* connues, (je n'en excepte pas celle de Rubens,) si l'on n'en viendrait pas à désirer ce que nous croyons posséder ?

Quelle machine en effet à concevoir, à disposer graduellement, à exécuter, à animer, qu'un poème pittoresque, tel qu'on peut au moins s'en faire l'idée ! Ce seroit à des ouvrages de ce genre qu'on reconnoîtroit véritablement ce caractère divin, attribué aux chefs-d'œuvre des grands genres, dans tous les tems & parmi tous les hommes éclairés.

Mais pour revenir à l'art seul de la peinture, je crois que le plus puissant moyen de le soutenir, est de proposer des ouvrages des plus grands genres, & de n'en laisser jamais manquer les artistes, qui, avec des talens déjà distingués, sont dans cet âge où le désir de la gloire élève l'âme & le courage aux plus hautes entreprises.

Relativement à l'art que je traite, je compterois sur son existence soutenue & sur des progrès, s'il y avoit toujours un certain nombre de ces grands ouvrages projetés. Qu'on n'objecte pas les frais ; ils seroient compensés par la gloire nationale. Les moyens ? On en trouveroit en engageant les grands établissemens, les ordres riches, lorsqu'on leur accorde

des grâces, les municipalités, à porter plutôt à des ouvrages de cette espèce qu'à des magnificences passagères, ces sommes dont l'emploi précaire ne laisse aucun souvenir. Que ces ateliers s'établissent, soit dans la capitale, soit dans les provinces ; les jeunes artistes s'empresseront de solliciter pour en être les chefs. Ils s'en occuperont en arrivant de Rome, dix ans, s'il le faut, & seront, pendant ce tems au moins, à l'abri de l'influence des mœurs pernicieuses, & du goût, souvent égaré, de la capitale. Ils formeront & avanceront des élèves, en raison des secours dont ils auront besoin, & si, sur dix de ces grands ouvrages, entrepris dans des *galeries*, dans des réfectoires, dans des salles d'hôtels-de-ville & de tribunaux, dans des bibliothèques & des églises dont les plafonds & les dômes nuds réclament contre la négligence qui les abandonne, un seul est un ouvrage fait pour rester célèbre, les frais employés aux autres ne seront pas perdus : car, si les artistes, chefs de ces travaux, y perdent de leur gloire, il se trouvera entre leurs élèves quelque génie ignoré qui réparera un jour les torts de son maître.

Ces idées, que je crois infiniment importantes pour la peinture, exigeroient encore des détails que je dois me refuser ici ; mais pour me réduire à quelques observations moins vastes, si les descendans des maisons illustres, auxquels leurs chefs ont transmis des honneurs héréditaires, se sont quelquefois permis le faste glorieux & utile de faire représenter dans des *galeries* les faits historiques de leurs ancêtres, pourquoi les particuliers même, lorsqu'ils croient pouvoir se permettre des somptuosités qui blessent, ne seroient-ils pas représenter dans leurs *galeries* des actions vertueuses & des poèmes qui pour être moins héroïques, n'en seroient peut-être que plus attachans ? Serions-nous moins sensibles à voir les tableaux d'une suite d'actions particulières de justice, de bonté, de générosité, que celles que font entreprendre la gloire, la valeur & l'ambition, quelque nobles que puissent être ces motifs ? » Mais, dira-t-on, le sens de ces » actions vertueuses & ignorées seroit difficile » à faire entendre « Eh bien ! des inscriptions simples seroient l'exposition & on liroit ici : *les sentimens étouffés ; là, l'amitié éprouvée, le courage dans l'adversité, l'innocence & la vertu récompensée &c.*

N'est-il pas possible de lier à un sujet les représentations d'un nombre encore plus restreint de tableaux qui ornent un appartement, un cabinet même ? Mais notre goût régnant & les décorations employées dans les nouveaux édifices qui se construisent & se multiplient avec une sorte de délire, s'opposent physiquement à tout ce que la raison & l'intérêt des

arts pourroient inspirer à ce sujet & l'on est réduit aux desirs & aux regrets.

L'usage des *galeries* est aussi destiné, comme je l'ai indiqué au commencement de cet article, à rassembler des tableaux de différentes écoles anciennes & modernes, de toutes sortes de genres & de formes, & à y joindre des objets précieux, tels que des sculptures, des vases, des meubles recherchés. Le but de la plupart de ceux qui font ces collections, est de se distinguer par le goût, par l'opulence & par l'avantage de posséder ce que d'autres ne possèdent pas. C'est trop souvent une sorte de vanité, réellement puérile, qui préside à leur choix & à leur arrangement; mais, par une sorte de punition, ces *galeries*, souvent mal assorties & surchargées, affichent l'ignorance de leurs maîtres, & travestissent ce qu'ils appellent fastueusement leurs *galeries*, en magasins de marchands. Il est vrai que ceux-ci, chargés par nécessité, du soin de former ces collections, doivent être portés à en conformer les dispositions à celles qui leur sont plus familières.

Je ne dirai plus qu'un mot sur ces *galeries*; mais je le crois important pour les amateurs qui s'en occupent, par quelque intérêt que ce soit. C'est qu'il est indispensablement nécessaire, s'ils en veulent tirer le plus grand avantage, de les éclairer en tirant les jours d'en haut & d'assortir les tableaux, de manière qu'ils ne se nuisent par les uns aux autres par des oppositions de genre, de manière & surtout de couleurs.

Quant au premier objet, l'importance m'en paroît incontestable & prouvée par la différence sensible que produit & sur les tableaux & sur les yeux de ceux qui les regardent, le point d'où l'on tire la lumière qui les éclaire. Je ne chercherai pas à prouver ce qui peut se démontrer si facilement, & je renvoie au même juge, c'est à dire à l'expérience, la seconde observation, d'autant qu'il n'est que trop évident que les objets, quel qu'ils soient, peuvent perdre par la comparaison, & que, pour les faire briller autant qu'il est possible, & mettre dans tout son jour le mérite qui leur est propre, il ne faut pas les exposer à des comparaisons trop désavantageuses, (*Article de M. WATELET.*)

G E

GÈNE (subst. fem.) La *gène* est l'opposé de la *liberté*.

Rien, dans le *faire* ne doit sentir la *gène*. Le spectateur sent redoubler ses plaisirs, quand il voit que ce qui est difficile est fait avec facilité. Il a même souvent l'injustice de refuser son approbation à ce qui est bien fait, s'il n'est pas fait avec aisance. Mais c'est par la science & la pratique, & non par l'audace,

que l'artiste doit se mettre au-dessus de la *gène*.

On peut excuser les amateurs s'ils refusent leurs suffrages à ce qui ne sent pas la facilité, car la *gène* qu'éprouve l'artiste indique qu'il ne fait pas assez ce qu'il est obligé de bien savoir. S'il a une profonde connoissance des formes, il mettra de l'aisance dans son dessin; s'il a une grande habitude de peindre, il aura un pinceau facile; s'il possède bien la théorie des effets, il ne sera pas *géné* pour les rendre.

L'air de facilité peut accompagner l'ignorance, parce qu'elle marche témérairement sans connoître même les dangers. Elle n'en fait pas assez, pour savoir que quelque chose peut être difficile à faire. La *gène* peut accompagner la demi-science, parceque l'artiste sent à-peu-près ce qu'il faudroit faire, & qu'il n'a pas assez de théorie ou de pratique pour l'exécuter.

La *gène* que l'on remarque dans les ouvrages de quelques uns des plus grands maîtres ne pourroit servir aujourd'hui d'excuse à ceux qui manqueroient de facilité. Ces grands maîtres avoient au moins la plus grande facilité de dessin. Mais la manœuvre étoit encore naissante: on la cherchoit plutôt qu'on ne la possédoit. On n'avoit encore des exemples de rien, il falloit tout découvrir, & il étoit impossible que le même homme trouvât toutes les différentes sortes de *faire*, propres à rendre tous les objets différens qu'offre la nature. Mais aujourd'hui, tout est inventé, on a des exemples multipliés de tout; une foule de maîtres s'est distinguée par les seules parties qui constituent la manœuvre de l'art, & l'on ne doit plus éprouver, dans des opérations tant de fois pratiquées, la *gène* où se trouvoient les inventeurs.

Mais permettons, s'il le faut, à quelques artistes d'avoir dans la manœuvre de l'art, la même *gène* que les contemporains de Raphaël; nous aurons le droit alors d'exiger d'eux qu'ils aient aussi la même science dans les parties qui distinguent ces grands maîtres.

On peut, sans trop de rigueur, exiger au moins la médiocrité de toutes les parties, dans ceux qui n'en possèdent supérieurement aucune. (*Article de M. LEVESQUE.*)

GÉNIE (subst. masc.) Que de définitions du *génie* qui ne sont le plus souvent qu'ingénieuses! Mais comment en présenter une digne des idées que ce mot offre à l'esprit?

La définition est un chef-d'œuvre d'intelligence, de justesse d'esprit & de connoissances méditées.

L'intelligence pour parvenir à la justesse & y employer les connoissances acquises & méditées, doit procéder méthodiquement, & le *génie* au contraire semble être le mou-

vement d'une âme chaude, rapide, élevée, quelque fois même exaltée, qui ne marche point en comptant ses pas, mais qui s'élance & qui vole.

Si le génie montre de l'ordre dans ses productions, cet ordre est l'effet de sa nature particulière, ou d'études, dont il ne se rend pas compte au moment où il les applique le plus heureusement. Il brille comme la lumière qui ne donne aucun indice de ce qui la produit.

C'est sans doute à cause de l'indécision du sens de ce mot, qu'il est si souvent employé dans la langue; car on peut observer que ce sont les expressions qu'on auroit plus de peine à bien définir, dont on se sert davantage. C'est qu'on croit d'après l'idée vague qu'on en a, pouvoir les appliquer à un nombre infini de conceptions également indéterminées qui se présentent à nous sans cesse, principalement dans la conversation.

Mais c'est sur-tout lorsqu'on parle des arts & des talens qu'on prodigue plus libéralement le mot *génie*.

Un jeune Auteur compose-t-il des vers avec facilité? L'esprit se fait-il appercevoir dans ses productions précoces? Y remarque-t-on de la finesse? S'éloigne-t-elle même du naturel & de la simplicité? On assigne à ce jeune auteur le don du *génie* de la Poésie. Quelquefois pour être placé parmi les hommes de *génie*, il suffit, au poète de savoir lire d'une manière séduisante ses vers barbares: mais ce grand homme éphémère, meurt à l'instant même où ses ouvrages paroissent au grand jour, & le silence de ceux qui lui ont décerné la couronne du *génie* se confond avec le silence public.

De même un artiste montre-t-il quelques heureuses dispositions? Fait-il même avant de savoir dessiner des croquis où le feu de la première jeunesse se montre? (Et s'il étoit froid à cet âge; que seroit-il?) On s'écrit qu'il a un talent marqué, & qu'il est né peintre. Un sculpteur, un musicien compositeur, un architecte, sont ainsi proclamés sur des essais, comme grands hommes futurs. On a un plaisir, trop souvent malin, de prédire des succès qu'on oppose d'avance à des talens dont la célébrité importune. On laisse à l'envie qui ne meurt pas, le soin de disputer lorsqu'il en sera tems à ces nouveaux athlètes, les lauriers dont on les couronne.

Ce manège de la faiblesse humaine est peut-être plus fréquent & plus sensible chez une nation vive, même légère, que parmi celles qui sont moins changeantes dans leurs affections; mais il ne met que plus d'obstacles aux progrès, & n'offre que plus de danger à ceux qui se consacrent aux arts.

En effet, si l'on enivre les jeunes talens, ils s'endorment ou s'énervent avant l'âge de leur véritable force.

D'une autre part, lorsque l'on s'arme contre le petit nombre des hommes qui annoncent du *génie*, on cause à leurs âmes des peines dont l'amertume en altère souvent le germe.

C'est la foule des talens avortés qui s'élève surtout contre ceux qui atteignent les grandes proportions; & le public qui désire si ardemment les beaux ouvrages des arts, ne semble cependant accorder qu'à regret un prix à des chefs-d'œuvre dont, par cette injuste sévérité, il paroîtroit vouloir se priver contre son propre intérêt.

Quant à cette injustice, il reste au moins à ceux qui l'éprouvent un appel à la postérité, & pour consolation, un sentiment intérieur de leur mérite, qu'il ne faut pas confondre avec la sotte présomption. Qu'on le nomme, si l'on veut, noble orgueil; mais il n'est pas plus blâmable dans les hommes de *génie*, que la conscience de la vertu dans ceux qui en sont doués.

Au reste le plus grand danger des louanges anticipées est pour les jeunes talens; car s'ils sont profondément attaqués par le poison des louanges prématurées dont l'effet pernicieux est presque inévitable, ils succombent tôt ou tard, comme je l'ai dit, ou tant qu'ils existent, ils conservent des marques sensibles du mal dont ils ont été frappés.

Faut-il donc retenir un sentiment dont on peut-être affecté de bonne foi, & refuser de donner des encouragemens par lesquels on pense sincèrement aider aux succès des jeunes talens? Oui sans doute l'on devroit s'y refuser souvent, ou du moins s'imposer une circonspection utile, surtout lorsqu'on ne s'est pas rendu compte de ce qui peut donner du fondement aux espérances d'un véritable talent & distinguer de l'éclat d'un feu passager les étincelles du véritable *génie*.

Liberté, hardiesse, nouveauté; voilà assez ordinairement les caractères qui nous trompent; car ces signes n'annoncent pas toujours le *génie*, quoiqu'on ne puisse disconvenir, qu'il est plus fréquemment désigné par ces signes caractéristiques de l'esprit, que par ceux qui montrent l'asservissement aux opinions, la timidité dans la marche & le penchant à l'imitation.

Le *génie* dans la peinture (car il faut se fixer principalement à l'objet de cet ouvrage) trouve plusieurs moyens de se produire; & le phénix des artistes seroit celui qui les mettroit tous en usage avec un égal succès.

Mais si cette universalité de perfections n'est pas absolument nécessaire pour obtenir le titre d'homme de *génie*, il est cependant des parties qui appartenant de plus près aux facultés spirituelles de l'âme, donnent plus de droits à l'obtenir.

Les parties qui inspirent une égale considé-

ration dans tous les arts libéraux, doivent naturellement être celles qui tiennent de plus près à la qualité la plus spirituelle de l'âme; elles peuvent, par conséquent être regardées comme appartenant aussi de plus près au *génie*: plus indépendantes du mécanisme, particulier de chacun des arts, elles tiennent en effet plus intimement à l'esprit.

D'après cette idée, l'invention est la partie dans laquelle le peintre se montrera plus véritablement homme de *génie*; car l'invention est une partie également principale & essentielle dans tous les arts.

En suivant cette ligne tracée, l'ordonnance, qui appartient encore à tous les arts libéraux, se trouvera voisine de l'invention; cependant, lorsqu'on la considère dans la peinture, elle commence à se soumettre forcément à plusieurs parties du mécanisme de l'art & des conventions auquel il est assujéti.

Il existe par exemple, pour l'ordonnance des objets & des figures qui entrent dans un tableau, des loix qui sont absolument propres à la peinture & qui ne sont pas les mêmes dans l'art de la sculpture, quoique ces deux arts se tiennent de si près. À bien plus forte raison ces loix qui asservissent l'ordonnance sont-elles différentes encore dans l'art du poëme épique & dans celui de la tragédie. Il y a des différences essentielles appartenant au mécanisme entre l'ordonnance d'une production musicale & celle d'un ouvrage d'architecture. On sent donc que le *génie* est d'une part plus gêné dans son vol lorsqu'il s'agit de l'ordonnance dans quelque art que ce soit, que lorsqu'il s'agit de l'invention, & qu'il faut aussi, pour apprécier le *génie* de l'ordonnance, avoir quelques notions du mécanisme ou du matériel de l'art auquel cette ordonnance est appliquée.

Ce seroit donc l'expression que je placerois près de l'invention, parce qu'il me semble que ce sont les deux parties les plus spirituelles des arts & qu'elles appartiennent au *génie* dans son caractère le plus indépendant de la pratique de chacun d'eux.

Aussi, en se servant des termes de peinture, on dira plus naturellement, le *génie* de l'invention, le *génie* de l'expression que l'on ne dira le *génie* du dessin, & le *génie* de la couleur.

Cependant si l'on s'instruit avec application de tout ce qui appartient à l'art & si l'on en approfondit la connoissance, on s'apercevra que le *génie* étend aussi ses droits sur le trait & le coloris: sur le trait, parceque bien que les dimensions soient fixées d'après les observations anatomiques; bien que les beaux modèles antiques nous montrent à cet égard la perfection réelle, l'art de mettre en œuvre cette correction dans les circonstances différentes, l'art d'y joindre le sentiment, la vie & la grace,

demande l'influence immédiate du *génie*; mais cette influence ne peut absolument suppléer ni à l'exactitude des mesures données, ni à l'imitation savante des plus belles statues.

Il en est de même du coloris, avec une différence qui donne ici de l'extension à l'influence du *génie*: c'est que le coloris étant en une infinité de circonstances à la volonté de l'artiste, son intelligence est plus libre, & le *génie* qui est une des perfections de l'intelligence, est plus indépendant du mécanisme, & peut décider l'artiste pour ce qui assurera le succès de ses ouvrages.

Comme je n'ai pas prétendu, à beaucoup près, exclure l'ordonnance des domaines du *génie*, je consens qu'elle dispute de rang avec la fécondité, la richesse, la noblesse; mais lorsqu'on approfondira bien toutes ces parties pour connoître en quoi elles tiennent au *génie*, on verra que c'est par les points où elles se rapprochent de l'invention.

Il resteroit à désigner les marques réelles, ou du moins celles qu'on doit regarder comme les plus caractéristiques, du *génie* dans l'art de la peinture.

Le caractère d'originalité peut, à ce que je pense, obtenir un des premiers rangs, & ce caractère est infiniment rare, ainsi que le vrai *génie*.

En effet il est non-seulement difficile, mais encore presque impossible que les artistes, en concevant les idées des ouvrages qu'ils entreprennent, ne donnent pas accès à tout ce qu'ils ont vu ou étudié qui ait quelque rapport à l'objet dont ils s'occupent. On doit donc regarder non-seulement comme rare, mais comme sur-naturel en quelque sorte, la faculté de trouver en soi & tout seul (pour s'exprimer ainsi) des manières nouvelles d'imaginer un sujet; des conceptions enfin qui n'aient aucun rapport sensible à rien de ce qui s'est produit, & qui ne paroissent pas être une simple extension, ou une combinaison de ce qui existoit déjà.

Cette marque de *génie* est extrêmement rare; elle n'est pas facile à reconnoître à cause des imitations plus ou moins détournées & plus ou moins cachées. Dans tous les objets, dans tous les genres, elle distingue réellement bien peu d'artistes, bien peu d'auteurs, & l'on peut encore aspirer au nom d'homme de *génie* sans posséder ce don si rare.

Le premier peintre de nos siècles modernes, Raphaël, a peut-être moins de signes de cette originalité de *génie* que Rubens, & le Titoret.

Il en résulte que quoique le *génie* soit la partie la plus brillante dans les arts, quoiqu'elle se fasse sentir expressément dans l'originalité, elle ne peut élever un artiste au premier rang sans le concours de plusieurs autres parties

parties & que le concours de ces parties essentielles, lorsque le *génie* les emploie heureusement, donne les moyens les plus usités d'apprécier les rangs & le vrai mérite dans les arts.

C'est pour parvenir à cette appréciation que de Piles avoit ingénieusement proposé une sorte de balance dans laquelle, évaluant pour ainsi dire le poids de chaque partie de l'art, il pensoit que l'on pouvoit pour chaque peintre former un résultat de son mérite.

Mais on sent combien ces résultats deviennent vagues, & combien cette balance, dans les différentes mains qui en feroient usage, seroit fautive.

En effet, que dans un sujet parfaitement ordonné, dessiné avec pureté, coloré avec force, les réminiscences soient ou cachées ou difficiles à découvrir, l'évaluation du mérite de l'originalité ne sera pas juste. Que les sujets soient simples, faciles à composer & à ordonner, ou qu'ils soient tels qu'on les voit dans les grandes machines, l'évaluation du talent de composer peut-elle être la même ?

Il n'est donc, à vrai dire, que l'homme de *génie* qui puisse véritablement apprécier le *génie*. C'est au seul tribunal de ses pairs qu'il peut être jugé; mais son influence se fait sentir à tout le monde, comme tout le monde est frappé de celle de la chaleur atmosphérique, dont les savans physiciens apprécient l'intensité.

Pour vous, jeunes artistes, soyez avertis qu'à votre âge il est une effervescence de l'âme & un épanouissement (si l'on peut parler ainsi) des facultés intellectuelles que trop aisément & trop ordinairement on prend pour les étincelles du *génie*.

Vous sentez-vous échauffés par les ardeurs de votre imagination, par l'accélération de vos esprits prompts à se mouvoir, par l'exemple, par l'émulation, par quelque desir souvent étranger à ce qui vous occupe; vous croyez voler aux succès, & la gloire semble venir au-devant de vous; mais trop souvent cette effervescence passée, le *génie* a disparu.

Dès que le mécanisme de l'art vous oppose des difficultés, vous redevenez froids, ou le dépit chagrin amortit votre ardeur. Ce n'est pas de *génie* que vous êtes doués, mais seulement du desir d'en avoir, & malheureusement ce desir ne le donne pas.

Mais si, par une application soutenue, par le desir des succès, vous acquérez les pratiques & les connoissances indispensables; si vous ne vous rebutez pas des études difficiles; j'augurerai mieux de votre talent & j'espérerai qu'il sera vivifié par le *génie*. Je penserais qu'il vous soutient en secret, qu'il vous ordonne de lui applanir la route, qu'il vous dit tout bas: rompez mes chaînes & je volerai.

Beaux-Arts. Tom. I.

En effet, comment espérez-vous que le *génie* puisse même seulement marcher dans la carrière que vous lui voulez faire parcourir d'un vol, si lorsqu'il vous inspirera l'expression, votre main ignore quels ressorts la rendent visible ? Comment espérez-vous qu'il fasse agir, parler vos figures, si vous avez tant de peine à les construire, que le *génie* ennuyé s'échappe & disparoisse pour seconder ceux qui lui fournissent des moyens aussi prompts que ses volontés ?

Le *génie* est pour les artistes difficiles, lents & peu sûrs du mécanisme & de la pratique de leur art, comme ces démons qui, paroissant pour obéir aux évocations d'un enchanteur mal habile, le méprisent & le fuient, lorsqu'ils le voyent hésiter & balbutier les ordres qu'il veut leur donner.

Cependant il faut convenir que parmi les jeunes disciples de l'art dont je traite, s'il est des *génies* précoces (& ce sont les plus incertains,) il en est de lents & de tardifs, dont les fruits plus durables & moins corripibles ne se sont pas annoncés pas des fleurs prématurées.

Ne vous enorgueillissez donc pas de quelques croquis, de quelques esquisses dans lesquelles vous montrez du sens & de l'esprit. Si l'on vous loue, messez-vous d'un encens léger, mais qui entête; si vos maîtres plus sévères vous blâment ou paroissent peu touchés de ces bluettes de *génie*, ne pensez pas que ce soit par une affectation pédantesque. Ils vous trahiroient si, dans vos premières études, ils ne donnoient pas la préférence absolue au mécanisme sur les parties spirituelles de l'art. Celles-ci sont les premières sans doute dans l'ordre du mérite, & cependant elles ne doivent s'offrir que les dernières dans l'ordre des études. Si la nature vous les a données, elles ne vous les otera pas; mais si vous n'acquérez pas les autres qui ne sont pas un don, vous ne les aurez jamais.

Il est donc indispensable que vous sachiez parfaitement dessiner pour bien exprimer. Le dessin est une langue; plus vous la saurez, plus vous parlerez avec grace, avec force, avec *génie*. Il est vrai que quelques hommes rares ont été doués dans les arts d'une telle abondance de *génie* qu'ils ont été distingués sans avoir les qualités que je fais regarder comme indispensables. Ces exceptions ne détruisent pas le principe, & si ces hommes avoient pu acquérir ce qui leur a manqué, ils l'auroient emporté sur tous les autres.

Au reste cet objet d'étude dépend quelquefois des maîtres: il y a un *génie* de l'instruction comme un *génie* particulier pour chaque chose, & celui dont je parle est infiniment rare.

Il consiste à conformer les conseils & la marche des études, au caractère, à l'âge, au

tempérament moral & physique de ceux qu'on instruit.

C'est-là le seul système raisonnable d'éducation : on n'en peut pas plus faire d'universels, qu'on ne peut faire un médicament qui guérisse toutes les maladies. Les seuls charlatans se vantent d'avoir surmonté cette impossibilité ; les hommes instruits & sincères avouent que ce *génie* de l'instruction est presque impossible à trouver ; mais il faut observer que malheureusement les hommes de *génie* qui seroient les plus propres à démêler & à guider celui des jeunes élèves, dédaignent trop souvent cette occupation qu'ils regardent comme pénible ou peu glorieuse, & qui est cependant, relativement à l'humanité, la plus noble des fonctions. (*Article de M. WATELET.*)

GÉNIE. Ce mot est emprunté des latins ; mais ils ne paroissent pas l'avoir limité au sens que nous lui donnons aujourd'hui. Tantôt ils entendoient par ce mot les qualités naturelles des personnes ou des choses dont ils parloient ; *ingenium soli*, la qualité du sol ; *ingenio suo vivere*, suivre son caractère, vivre à sa fantaisie. Tantôt ils le prenoient pour ce que nous entendons en général par le mot *esprit* ; & comme nous disons un esprit vif, subtil, louche, épais, foible, indocile, les latins disoient *ingenium acre, acutum, ambiguum, contusum, imbecillum, indocile*.

Noire langue, dans l'acception commune, ne s'écarte point de la latine ; on dit, suivre son *génie* ; on prend même, comme les latins, le *génie* en mauvaise part, & l'on dit un *génie* pesant.

Mais il s'agit ici du mot *génie*, tel qu'il s'emploie dans la langue technique des lettres & des arts, & l'acception en est si peu déterminée, que le plus souvent ceux qui l'emploient sont loin de s'entendre eux-mêmes.

Cependant, quelle que soit cette acception, le *génie* ne sera toujours qu'une ou plusieurs qualités de l'esprit ; mais comme, dans l'usage ordinaire, on a trop souvent réduit le mot *esprit* à signifier ce qu'on entend par *bel-esprit*, esprit vif, fin, brillant, on a imaginé d'exprimer par le mot *génie*, les qualités supérieures de l'esprit, celles qui témoignent plus la grandeur, que son éclat & sa subtilité.

Ainsi quand l'esprit se manifeste dans les ouvrages de littérature par de grandes idées, dans la politique par de grands desseins, dans l'art militaire par de grandes opérations ; il sembleroit pouvoir mériter le nom de *génie*.

Cette définition sera peu contestée pour ce qui concerne l'art de la guerre & la politique ; mais il n'en est pas de même quand il est question de littérature. Les lettrés, nation jalouse & pointilleuse, emploient toutes les ressources de leur esprit pour refuser la palme du *génie* à ceux d'entre eux qui pourroient y prétendre ; souvent ils ne l'accordent pas même à ceux qui

ont eu les plus grands succès dans les genres les plus élevés, ou du moins ils la réservent pour la déposer sur leurs tombeaux.

Il disent bien que tel auteur a ou n'a pas de *génie* ; mais ils ne définissent jamais en quoi le *génie* consiste.

Cependant, en rassemblant les jugemens qu'on entend porter chaque jour, quoiqu'ils ne soient presque jamais motivés, on peut inférer qu'on accorde assez généralement le nom de *génie* à trois qualités de l'esprit, qui peuvent en effet être regardées comme les plus éminentes.

La première est cette qualité par laquelle l'esprit se représente si fortement toutes les images qui l'occupent, qu'elles lui sont réellement présentes, & que les peignant par la parole, il les rend présentes aux lecteurs ou aux auditeurs.

La seconde est cette sensibilité exquise par laquelle un écrivain est agité de tous les sentimens que peut inspirer son sujet, trouve sans la chercher, leur véritable expression, & par elle, les fait passer dans toutes les âmes capables de sentir.

La troisième est une vue à la fois étendue & profonde, par laquelle un écrivain, aperçoit d'un coup d'œil les rapports de causes & d'effets qui lient entr'eux des objets que des esprits moins pénétrants & moins vastes n'appercevroient que séparés, généralise ce que le commun des hommes ne voit qu'en détail, & trouve une chaîne commune à ce qui semble le plus divisé.

L'imagination, la sensibilité, la profondeur, telles que nous venons de les définir, constituent donc le *génie*. Même séparées, mais portées à un haut degré, elles peuvent mériter ce nom ; réunies, elles forment le *génie* le plus heureux. Le travail ne peut les acquérir, le talent ne peut les imiter, l'esprit même, s'il ne possède pas ces qualités, n'a pas de ressource pour y suppléer.

Elles s'accordent parfaitement avec l'étymologie du mot *génie* (*ingenium*) ; elles sont nées en l'homme, elles sont nées avec lui, (*ingénita, ingenium*), & c'est ce que le mot de *génie* signifie dans son origine.

Si cette idée est juste, elle nous fera découvrir en quoi consiste le *génie* dans les arts de peinture & de sculpture.

Si l'artiste se représente aussi vivement à l'imagination la scène qu'il veut traiter que si elle se passoit sous ses yeux, sa composition sera vivante, comme sont censés l'être les personnages qui contribuent au sujet. Si, doué d'une exquise sensibilité, il partage tous les sentimens dont ces mêmes personnages doivent être animés, il leur en communiquera la véritable expression. Si à cette vue profonde qui d'un coup d'œil embrasse un grand nombre d'objets

& les enchaîne entre eux par les Noms de leurs rapports, il unira par cette chaîne toutes les parties de sa composition & les fera contribuer à l'expression générale.

C'est donc l'expression qui constitue le *génie* dans les arts, & c'est ce que Mengs semble avoir senti, lorsqu'il a fait consister dans l'expression la partie qu'on nomme *invention*.

En effet, si l'invention est la première partie de l'art, si c'est elle qui procure à l'artiste la palme du *génie* & celle de l'immortalité, doit-on donner ce nom au talent de multiplier des figures, de les agencer d'une manière agréable à l'œil, de les distribuer en groupes qui présentent une belle scène d'apparat; talent qui n'est pas méprisable sans doute, mais qui ne suppose pas, dans ceux qui le possèdent, des qualités de l'esprit assez rares pour mériter les noms d'invention & de *génie*?

Il y aura du *génie* dans le dessin, quand le dessin sera très-expressif. Si cela n'étoit pas, comment pourroit-on, dans une seule statue, reconnoître le *génie* de l'artiste? Mais un dessin, ou si l'on veut une statue qui, peu expressive, sera d'ailleurs correcte & pure, témoignera un grand talent & non du *génie*.

Il y a du *génie* dans le clair-obscur, quand il est tellement adapté à l'expression générale, qu'il contribue à la fortifier & qu'il en forme le complément. Le déluge du Poussin est un tableau de *génie*, & le clair-obscur de ce tableau fait une partie capitale du *génie* qu'on y admire.

Mais des effets piquans de clair-obscur peuvent-être le produit de l'observation, & ne suffisent pas pour supposer le *génie*. Accorderons-nous le *génie* à un peintre hollandais, pour avoir représenté des effets qu'il aura cent fois observés dans un laboratoire obscur, éclairé par le feu d'une forge?

L'art de draper sera une opération du *génie*, quand les draperies contribueront elles-mêmes à l'expression, comme nous l'avons observé de celles de Raphaël à l'article DRAPER. Enfin le *génie* aura son influence jusques sur les moindres accessoires. Mais la composition, le dessin, le clair-obscur, la couleur n'appartiennent au *génie*, qu'autant qu'il s'en empare pour les faire concourir à l'expression.

M. Reynolds semble avoir confondu le *génie* avec le talent. « Le *génie*, dit-il, quelque définition qu'on en donne, est dans l'art un produit de l'imitation. Ce n'est qu'à force d'imiter qu'on peut produire des inventions variées & originales.

« C'est à tort qu'on regarde le *génie* comme une faculté qui va au-delà de l'art, qu'aucune méthode ne peut enseigner, qu'aucune industrie ne peut faire acquérir.

« L'idée du *génie* n'est pas une idée fixe, invariable, déterminée. Elle change avec les lumières des nations. Ce qui a mérité le nom de *génie* dans un tems, ne l'obtient plus dans un autre. « Dans l'enfance de l'art, un objet représenté par une seule couleur étoit une production du *génie*. Quand on se fut aperçu que l'art de représenter des objets par la voie du dessin se peut enseigner, & est soumis à des préceptes, on fit une autre application du mot *génie*, & on l'attribua aux ouvrages de ceux qui furent jointe un caractère particulier à l'ouvrage représenté, qui eurent de l'expression, de la grace, de la grandeur, enfin de ces qualités, de ces beautés, dont on ne pouvoit donner encore des règles claires & précises.

« Mais nous savons à présent que le talent de rendre la beauté des formes, d'exprimer la passion, de bien composer, de donner un air de grandeur à un ouvrage, dépend en grande partie des règles. Qu'on applique, si l'on veut, le nom de *génie* à ce talent; c'est ce qu'on ne refusera pas, pourvu qu'on veuille convenir que ce talent n'est pas l'effet d'une inspiration, mais d'une étude attentive & bien digérée & d'une longue expérience.

« Voudra-t-on réserver le titre de *génie* au premier qui a su de lui-même trouver & réunir toutes ces qualités? Mais quel est-il ce premier? il n'exista jamais. Un artiste a beaucoup travaillé pour acquérir une de ces qualités, ses leçons & son exemple en ont rendu la pratique facile à un autre qui l'a surpassé, & qui lui-même, à force de travaux, est parvenu aux élémens d'une qualité encore inconnue que d'autres ensuite ont perfectionnée. C'est ainsi que s'est perfectionné l'art par les efforts successifs d'une longue suite d'artistes.

« Mais qui osera dire que l'art soit aujourd'hui parvenu à son terme? Il ne l'est pas sans doute; ce qu'on appelle *génie* trouvera encore à s'étendre, & l'homme vraiment né pour l'art, ne manquera pas de chemins pour s'écarter de la foule. Cependant les découvertes qu'il pourra faire, les nouvelles perfectionnements qu'il pourra donner à l'art, seront, il est vrai, au-dessus des règles actuelles, au-dessus des règles vulgaires; mais elles donneront lieu à des règles nouvelles. Ainsi toutes les perfections qui maintenant nous sont inconnues, & qui pourront naître un jour, ne sont pas plus au-dessus des règles positives, qu'elles ne sont au-dessus de l'art. Elles tiennent donc à des principes & ne sont pas l'effet d'une inspiration.

Ce passage est ingénieux & rempli même de vérité; mais il prouve seulement que l'acception du mot *génie* a été souvent mal déter-

minée, & que l'on peut enseigner des parties qui ont été mal-à-propos décorées du nom de *génie*, mais non qu'on puisse enseigner à avoir du *génie*. On peut donner des leçons de toutes les parties de l'art; si l'on acquiert des parties nouvelles, on pourra les soumettre encore à des principes; mais on n'enseignera jamais à les pratiquer avec *génie*, parce qu'on ne peut apprendre à un jeune artiste à avoir de l'imagination, de la sensibilité, un esprit d'une vaste étendue & d'une grande profondeur. Par quels moyens M. Reynolds apprendrait-il à ses élèves l'art de mettre dans leurs ouvrages l'expression qui fait admirer son tableau du Comte Ugolino, expression que toutes les parties de l'ouvrage concourent à rendre plus profonde & plus terrible?

Comme celui qui parle, qui écrit avec *génie* ne pourroit manifester ses conceptions si les hommes ne s'étoient pas fait un langage, l'artiste de *génie* ne pouvoit faire connoître les siennes avant que le langage de l'art fût formé. Plus ce langage a été borné, plus l'artiste de *génie* a éprouvé de gêne. Ainsi, tant que la peinture a été bornée au simple trait, le *génie* pittoresque a eu peu de moyen de se montrer.

Si Giotto avoit autant de *génie* que Raphaël, comme les moyens qui forment le langage de l'art étoient moins perfectionnés de son tems, il n'a pu le manifester de même. Comment avec les lignes roides, inflexibles & monotones de son dessin, auroit-il rendu la vie, le mouvement, l'expression de l'homme passionné? Si le langage de l'art acquiert à l'avenir des perfection nouvelles, c'est-à-dire, si les moyens de l'art acquièrent une plus grande étendue, les artistes de *génie* tireront de nouveaux avantages de ces nouvelles perfection, comme l'écrivain de *génie* trouve dans une langue plus riche des ressources que lui refusoit une langue pauvre: des maîtres pourront leur enseigner à en faire usage; mais ils auront le *génie* en eux-mêmes, & on ne leur enseignera pas à en avoir. C'est ce qu'on peut répondre au raisonnement de M. Reynolds, ou plutôt c'est ainsi qu'on doit l'interpréter.

Il met le talent d'exprimer les passions au nombre des choses qui se peuvent enseigner. Il est vrai qu'on peut démontrer l'expression sur la nature vivante & sur les ouvrages des grands maîtres; qu'on peut en appuyer les principes sur la science de l'anatomie & sur celle de la physiologie: mais comme il faut sentir soi-même pour bien exprimer les passions, on ne peut apprendre à personne à les bien exprimer, puisqu'on ne peut apprendre à personne à être sensible.

Il en est de même de l'imagination & de la profondeur: on peut faire l'analyse de ces deux opérations de l'esprit, on peut en donner de

beaux exemples; mais on n'enseignera pas à imaginer fortement, à voir profondément.

Nous rapporterons, pour terminer cet article, ce que dit Mengs du *génie* de Raphaël. « Il étoit, » dit l'artiste Saxon, doué sans doute, d'un » *génie* supérieur; non de celui qu'on croit, en » général, propre à la peinture, & qui n'est » qu'une imagination brillante; mais d'un *génie*, » réfléchi, vaste & profond. Car, pour devenir » un grand peintre, il n'est pas tant nécessaire » d'avoir une grande vivacité d'esprit, qu'un » discernement juste, capable de distinguer le » bon du mauvais, avec une âme tendre & sensible sur laquelle tous les sentimens font une » prompte impression, comme sur une cire molle, » mais qui cependant ne change de forme qu'au » gré de l'artiste.

» Tel doit être le *génie* du peintre; tel a » été celui de Raphaël. Car pour donner cette » variété que nous remarquons dans les compositions, il falloit nécessairement qu'il pût modifier à l'infini ses propres sensations, puisque, » sans avoir bien conçu le mouvement que » doit faire un homme dans la situation déterminée où nous le supposons, on ne sauroit » le rendre sur la toile. L'esprit préside à toutes » nos actions; par conséquent celui qui ne sait » pas se représenter vivement une chose, saura » bien moins encore la peindre; & si l'on y » parvenoit par quelque moyen artificiel, on » ne feroit aucune impression sur l'esprit du » spectateur ».

Ce que Mengs établit ici s'accorde parfaitement avec la définition que nous avons donnée du *génie*. (*Article de M. LEVESQUE.*)

GENRE (subst. masc.) On nomme *peintres de genre* les artistes qui se sont consacrés particulièrement à représenter certains objets. Des goûts particuliers & la difficulté d'embrasser toute l'étendue de l'art, ont occasionné cette division dans la pratique de la peinture. Les mêmes causes ont formé dans d'autres arts des divisions à-peu-près semblables.

Un poète qui auroit à lui seul les talens nécessaires pour exceller dans tous les genres de Poésie, seroit à-peu-près dans cet art, ce qu'est ou ce que devoit être le peintre d'histoire.

Mais les uns s'adonnent plus particulièrement aux Pastorales: ils sont poètes paysagistes; aux compositions anacréontiques, ils s'approchent du genre des peintres agréables; de même quelques artistes qui peignent les animaux, ont des rapports avec les fabulistes, Watteau, Lancret & quelques artistes modernes qui ont pris pour objet des actions ou des scènes particulières de la vie commune, peuvent se comparer aux auteurs de comédies, & les poètes descriptifs aux peintres de vues.

La peinture enfin appelle genres ce que la

poésie appelle du même nom, excepté qu'on ne dit pas des poètes de *genre*, mais des poètes qui s'occupent d'un *genre*.

Il en est de même dans l'éloquence, dans la musique & dans tous les arts; mais pour donner à ceux qui ont peu de connoissance de l'objet de cet article, une idée plus précise de ce qui caractérise & autorise cette division des *genres*, je me servirai d'une image. Cette manière de s'expliquer a quelque droit d'être admise en parlant de la peinture.

Il est peu de lecteurs, pour peu qu'ils soient instruits, qui, sur les pas du Tasse, n'ayent suivi les Chevaliers Danois dans le merveilleux séjour d'Armide, où tous les objets de la nature avoient été placés avec choix & au gré d'un art que dirigeoit l'amour le plus ingénieux.

Transportons-nous y quelques momens & représentons nous les diverses impressions qui ont occupé sans doute successivement les deux sages, attentifs à tout ce qui s'offrit à leurs regards. Ils apperçoivent, en approchant, un magnifique & vaste édifice; ils ont dû s'arrêter dans l'endroit où ils pouvoient mieux l'observer. Alors le site où se trouve ce palais, sa forme générale, ensuite ses parties, leurs détails, les effets qui en résultent concentrent leur attention & fixent leurs regards.

Transformez ces observateurs en artistes; qu'ils prennent leurs pinceaux pour imiter le *genre* de beautés qui les occupe & pour en faire passer le sentiment tel qu'ils l'éprouvent, à ceux qui verront leur ouvrage; voilà des peintres qui se consacrent au *genre* de l'architecture, tel que l'ont exécuté avec succès Panini, Servandoni & ceux qui marchent sur leurs traces.

Leur sentiment & leur affection les portent à regarder comme objet principal de leurs tableaux, la magnificence des fabriques & les effets que leurs ornemens donnent lieu de produire par le choix des lumières & du clair-obscur; ou bien ils se plaisent à représenter le pittoresque des menemens altérés par le tems, leurs *accidens* & leurs majestueuses ruines. Ils joignent à ces objets principaux de leurs compositions, ce que les plantes & les eaux peuvent y ajouter de beautés: ils ne se refusent pas d'y associer quelques arbres qui, nés dans les décombres & parvenus à leur terme, font penser aux effets du tems & portent l'esprit du spectateur à l'époque reculée de ses destructions.

Mais en se permettant des accessoires heureux & choisis, le peintre d'architecture fait toujours en sorte qu'ils soient subordonnés, & qu'ils ne détournent point trop de l'objet principal, auquel il consacre principalement ses soins.

Passons dans l'intérieur du séjour magique; autres motifs de surprise & d'admiration; nouvel objet principal pour nos guerriers, comme observateurs, & pour nos peintres de *genre* comme artistes. Des intérieurs décorés de tout ce que l'art peut imaginer pour surpasser la nature, frappent les yeux & entraînent le peintre à y consacrer ses talens; mais ce *genre*, qui tient de près au précédent, a besoin d'une imitation plus exacte du clair-obscur & des perspectives linéales & aériennes, pour produire son illusion. D'ailleurs, la régularité, la symétrie, la difficulté d'y trouver des variétés & des oppositions, rendent ce *genre* plus froid & moins pratiqué. La plupart de ceux qui l'ont exercé avec succès, ont choisi pour objet de leurs représentations exactes, des Eglises le plus souvent gothiques, dont les élévations, les jours mystérieux & les points de vue pittoresques leur ont aidé à lutter contre la difficulté d'intéresser les spectateurs. En effet, les regards ne sont arrêtés quelques momens sur les tableaux de Streenwick & de Pieters - Neefs que par l'illusion de la perspective, par une grande vérité de couleur ou de lumières dégradées & enfin à l'aide de quelques détails de cérémonies que comporte l'usage de ces édifices. Par ces raisons, ce qui pourroit rendre l'intérieur d'un palais intéressant, seroit ou quelque cérémonie, ou quelque divertissement & ces accessoires nécessaires font sentir le défaut de ce *genre* qui ne peut se suffire à lui-même. Il est tel en effet que les Chevaliers, après avoir admiré quelques tableaux dont étoit orné le beau palais solitaire, s'empresèrent d'en sortir; mais dans le moment où ils pénétrèrent dans les jardins, où l'art caché disputoit de beauté, de variété, d'accidens agréables avec la plus belle nature & l'emportoit sur elle, nos guerriers se sentirent attachés, intéressés plus vivement, & c'est le sort des peintres qu'un penchant secret porte à embrasser le *genre* du paysage & qui cherchent, pour se satisfaire, des sites heureux.

Ils emploient toutes les ressources de l'art à représenter ces arbres choisis dans tous les climats & dont les formes majestueuses, ainsi que la verdure admirable, excitent leur admiration. Ils sont arrêtés par la limpidité des eaux, & par les beaux reflets qui semblent vouloir les convaincre à quel degré de perfection l'on peut parvenir à représenter le relief & les distances des objets réels sur une surface plane: ils partagent leurs soins entre les gazons & les fleurs.

Mais comme celles-ci sont aussi parfaites dans les jardins d'Armide que dans ceux de Flore même, l'observateur de ces beautés diverses s'en approche. Il fixe particulièrement ses regards sur chacune d'elles; transporté d'admi-

ration, il prend ses pinceaux, broye ses plus précieuses couleurs, se voue à imiter le charme & l'éclat des ouvrages précieux de la nature. Le voilà devenu peintre de fleurs ; & , par la richesse inépuisable que cette nature si riche & si variée fait répandre sur toutes les espèces qu'elle a produites, l'artiste qui se consacre à ce *genre* particulier voit s'ouvrir devant ses pas une carrière qu'il désespère de pouvoir parcourir dans toute son étendue. Cependant il associe souvent aux fleurs les animaux : il donne la préférence aux oiseaux & aux papillons, semblables à des fleurs mouvantes, qui le disputent d'éclat, de brillant & qui l'emportent quelquefois sur celles auxquelles ces êtres semblent venir se comparer ; mais pour revenir à nos chevaliers que j'ai transformés en artistes, ils ont enfin jeté leurs regards curieux à travers quelque feuillage mystérieusement disposés. Ils ont aperçu deux amans ; & , nouveaux Albanes, ils deviennent les peintres d'histoire les plus heureux en modèles. Ils ne voyent plus les arbres qu'en masses peu détaillées : les eaux, les fleurs ne fixent plus leur attention ; le palais n'affecte plus leur regard que dans le lointain ; mais les passions, mais les impressions que sentent, qu'ex-priment deux amans brûlés de tous les feux de l'amour, voilà ce que nos artistes s'efforcent de représenter, & ce que le poète, dont j'ai tiré cette image sensible, a si admirablement deviné & colorié, que le peintre d'histoire peut croire avoir travaillé d'après la nature en le copiant.

Mais si quelqu'artiste, à la vue de cette scène, ne fait pas son objet presque unique de la beauté portée au degré le plus parfait dans les deux sexes & ornée des graces qu'anime l'amour & que nuance la volupté, il ne fera qu'un peintre foible du premier des *genres*. Il paroîtra inférieur encore à l'ambition qu'il a montrée, si, suivant les différentes circonstances que le poète a fait succéder l'une à l'autre, il ne parvient pas à exprimer les inquiétudes d'Armide, quittant son amant, sa douleur en apprenant qu'il la fuit, ses efforts pour courir après lui, pour l'arrêter, l'attendrir, le ramener ; & les nuances graduées du trouble, du désespoir & des fureurs qui l'agitent au plus haut degré.

Si, porté à ne pas perdre de vue les accessoires d'un séjour enchanté, il entreprend d'en entretenir toujours l'idée dans l'esprit du spectateur, qu'il mette alors un art infini à faire que ces accessoires ne détournent pas de l'objet plus intéressant qu'il doit offrir ; mais si toutes ces difficultés l'effrayent, qu'il retourne sur ses pas & qu'il s'attache aux objets particuliers dont j'ai parlé, en choisissant celui qui convient le mieux à ses dispositions. Jeunes artistes, il est importants surtout que vous n'atten-

diez pas trop tard à prendre de parti ; car si vous ne vous fixez à un *genre*, qu'après avoir essuyé longtems les dégoûts que causent les difficultés de l'histoire & le peu de succès que vous y aurez eu, il sera fort incertain qu'un pis-aller produise jamais un talent du premier ordre.

J'augurerai bien mieux de votre réussite, si vous vous êtes senti, dès vos premières années, entraînés par votre caractère ou un penchant marqué à quelque *genre* que ce soit, surtout si vous vous montrez assez modestes pour vous résigner aux volontés de la nature.

Un mérite d'originalité distinguera alors vos ouvrages, tandis que, si vous êtes décidés par pis-aller, le caractère de la médiocrité annoncera la cause de votre choix ; car il sera difficile qu'on ne remarque pas dans vos ouvrages une incertitude & une foiblesse qui vous fera toujours rejeter des premiers rangs de ce *genre*, auquel vous vous ferez livré, ne pouvant mieux faire.

Il est bien à présumer qu'aux premiers momens où Sneyders, Desporte, Wanhuyfum, Panini, le Lorrain ont commencé à peindre de préférence, les animaux, les fleurs, le paysage, l'architecture, ils ont senti & ont fait remarquer que la nature les avoit destinés à leur *genre*, en leur donnant tous les signes d'une véritable vocation.

Soyez donc certains qu'on connoît, parmi le nombre infini de peintres de *genre*, ceux qui sont placés dans leurs emplois par la nature ; comme parmi les comédiens, on distingue ceux qui sont nés pour les personnages qu'ils y remplissent avec un succès inspiré, d'avec ceux qui, après avoir essayé de faire les rois, sont réduits de degrés en degrés à faire les rôles subalternes, qu'ils ne remplissent que pour doubler les premiers talens qu'ils imitent mal.

Il en est ainsi dans les lettres, où l'on voit des auteurs s'essayer dans les *genres* les plus nobles, & ne pouvant composer des poèmes, se réduire à des madrigaux.

Il en seroit ainsi dans les emplois dont les hommes se trouvent chargés ou se chargent avec trop de confiance dans la société, si la vanité, l'amour propre & surtout l'intérêt n'y retenoient ceux qui souvent en sont les moins capables.

Ne rougissez donc pas de vous consacrer à un *genre*, si vous en avez le talent ; mais quittez les pinceaux & prenez une profession honnête qui ne demande pas les talens & les dispositions qu'exigent les arts libéraux, si vous êtes réduits à essayer tous les *genres*, pour en choisir un que vous pratiquerez médiocrement.

Au reste, je ne veux laisser échapper aucune occasion de vous dire, que si vous peignez

l'histoire, vous en ferez d'autant plus digne, que vous ne dédaignerez aucun des autres genres.

» Faites de grace », vous dira quelqu'un qui a de vous l'opinion que doit inspirer un peintre du premier de tous les genres, « faites de » grace le portrait de mon père, de mon ami » --- Ce n'est pas mon genre, répondez-vous; » je ne dois pas perdre mon temps à un ou- » vrage au-dessous des occupations qui m'atta- » chent uniquement : allez chez un peintre » de portraits ».

Eh! quoi, peindre un homme, c'est-à-dire, exprimer son caractère, rendre la toile vivante, exciter l'intérêt d'un fils, d'un époux, d'un tendre amant, d'une ame reconnoissante, sont des objets que vous regardez comme au-dessous de votre talent! Quels miracles, en ce cas, ne devez vous pas faire! Je vous en crois capable, mais j'aurai droit de vous juger avec sévérité, si votre réponse n'est dictée que par une suffisance dénuée de ce qui est nécessaire pour la soutenir. Sachez qu'en paroissant avoir la plus haute idée de votre art, vous le rabaissez au contraire.

Faites donc avec plaisir, avec intérêt, avec sentiment, l'image d'un vieillard qui inspire un juste respect, comme excellent père de famille; d'un jeune enfant qui vous offrira la véritable idée des graces de cet âge; d'une femme que l'on reconnoisse aux vérités des formes, sans que vous ayez chargé les petits détails de ses traits ou exagéré ses agréments. Représentez des animaux, des paysages, des fleurs, & si vous avez un amour-propre secret, inspiré par vos occupations plus chéries & plus distinguées, faites en sorte que ces objets offrent, sous votre pinceau, par la touche & le faire, un caractère qui annonce qu'ils sont peints par un artiste au-dessus de ce qu'on appelle ordinairement *peintre de genre*.

Peintres de *genre*, à votre tour avez la noble ambition de faire des excursions dans les pays qui semblent vous être interdits. Le portrait est votre patrimoine : à la bonne heure. Étudiez cependant la figure nue & l'antique, comme si vous étiez destinés à peindre des héros & des dieux. Ces portraits sont rares à faire aujourd'hui, j'en conviens; mais vous ne pouvez prévoir le sort qui vous attend : exercez-vous à disposer plusieurs figures ensemble, vous sortirez plus facilement de la routine à laquelle vous vous habituez, en n'en composant qu'une seule.

Peintres paysagistes, peignez souvent la figure; si non, par la difficulté qu'elle vous opposera, vous serez réduits à ne peindre que des déserts, ou des pays habités par des hommes estropiés.

Peintres d'animaux, si vous voulez que les chasses que vous représentez plaisent, faites que nous nous croyons transportés dans les forêts

où elles se passent, que l'on s'y voie à la suite des chiens que vous peignez; que l'on imagine parcourir ces beaux sites qu'embellissent tous les accidens & tous les charmes de la végétation. Si vous voulez aussi que vos troupeaux, vos moutons, vos vaches me rappellent les mœurs & les tems de Jacob & des Patriarches, que j'apperçoive que ces animaux sont heureux d'errer dans de beaux pâturages. Que leur gardien paroisse jouir du doux repos d'une vie simple, & qu'il semble exprimer ce sentiment sur le haut-bois champêtre.

Enfin vous qui peignez les fleurs & les fruits; joignez à la représentation de ces objets précieux les êtres qui en approchent le plus : si vous n'accompagnez pas souvent les objets dont les beautés sont inanimées, d'êtres vivans, vos tableaux paroîtront morts, & peu-à-peu vous vous retraindrez par routine & par nonchalance, à une vingtaine de fleurs & de fruits que vous combinerez dans quelques vases, comme un poète sans génie combine un certain nombre d'expressions, de mots poétiques & de rimes.

Tout artiste de *genre*, qui croit voir des bornes à son talent, retrécit ces bornes qu'il a imaginées, de manière qu'à la fin elles l'emprisonnent.

Il est cependant vrai que le desir ambitieux d'étendre les genres, peut égarer quelquefois les artistes qui les pratiquent; mais tout considéré, s'il faut tomber dans un défaut, choisissez plutôt celui-ci que l'autre.

Enfin pour terminer cet article, tous les genres, non-seulement s'avoisinent, mais se pénètrent. Ce sont les nuances d'une couleur, dont participent toutes celles qui l'avoisinent. (*Article de M. WATELET.*)

GERSE (adj.) On dit d'un tableau dont la couleur s'enlève par écailles qu'il est *gersé*.

G I

GIGANTESQUE (adj.) ne se prend pas en bonne part. Quand on dit cette figure est *gigantesque*, on n'entend pas qu'elle est d'une grandeur sublime, mais qu'elle est d'une grandeur outrée.

Quoique le collosal soit d'une proportion bien supérieure à la nature, sa destination n'est pas de paroître *gigantesque*, mais de présenter d'un point de vue éloigné les proportions de la nature.

Un collosse doit être vu de loin, dans une grande place, sur un édifice élevé, ou sur un socle qui l'éloigne de l'œil du spectateur. Posé sur le sol dans un lieu étroit, il deviendrait *gigantesque*, & blesseroit la vue.

Une petite figure dans un lieu vaste n'exciteroit pas l'attention. La statue de Louis XV,

vue de la porte du Palais des Tuileries , pique la curiosité ; on se hâte d'approcher pour jouir , à une juste distance , des beautés qu'elle promet déjà ; quand on arrive sur la place où elle s'élève , on en embrasse l'ensemble ; on s'approche davantage pour en admirer les détails ; mais si l'on pouvoit monter sur le socle , elle deviendrait gigantesque. (*Article de M. LEVESQUE.*)

G L

GLACIS. (subst. masc.) signifie , en terme de peinture , l'effet que produit une couleur transparente qu'on applique légèrement , & en en frottant une autre qui se trouve déjà placée & sèche. La couleur avec laquelle on *glace* doit laisser appercevoir celle qui se trouve dessous , & lui donner , par le choix qu'on en fait , un ton plus brillant , plus coloré , plus fin que celui qu'elle avoit , & qui contribue par-là à la vigueur de l'harmonie.

On ne *glace* qu'avec des couleurs qui ont peu de corps , qui ne sont pas propres à empâter , qui sont transparentes , telles que les *laques* , les *stils de grain*.

La manière de *glacer* est de frotter avec une brosse un peu ferme la couleur dont on forme le *glacis* , sur celle qui doit en voir augmenter son lustre. Il reste , en conséquence de ce procédé , fort peu de la couleur avec laquelle on *glace* , sur la première , ce qui , joint à la qualité nécessaire aux couleurs pour qu'elles soient propres à faire des *glacis* , doit laisser craindre avec raison aux peintres qui se servent de ce moyen , que l'effet brillant qu'ils ambitionnent ne soit que passager , & qu'il ne s'évanouisse ou ne s'évapore avec la *laque* ou le *stil de grain* qu'ils employent.

Au reste , cette pratique a été cependant mise en usage par des maîtres célèbres. Rubens l'a souvent adoptée , pour rendre son coloris plus brillant.

Les *glacis* sont aussi très-propres à *accorder* un tableau , & à le rendre plus harmonieux ; mais , je le répète encore , les dangers que font courir les couleurs qu'on est obligé d'employer , sont plus grands que l'avantage qu'on en retire.

Le mérite d'un tableau peint , comme on dit , à *pleine couleur* & *dans la pâte* (lorsque cette couleur n'est pas *tourmentée* , & que le fond sur lequel on peint est solide) l'emporte sur le brillant passager des tableaux où l'on prodigue avec adresse l'art de *glacer*. La couleur employée comme je l'ai dit , & comme l'a fait la plus grande partie des peintres célèbres , a l'avantage de ne point s'altérer , & s'il s'opère quelque changement par l'effet du tems , il est à l'avantage de cette manière de peindre franchement , parce que les tableaux

où elle est employée prennent en vieillissant un ton plus vigoureux & plus d'accord , tandis que les tableaux où l'on s'est servi des *glacis* , se défaccordent partiellement & perdent ou par l'évaporation , ou par les plus petits soins qu'on prend pour les nettoyer , le brillant peu solide & la légèreté de leur *glacis*.

C'est aux artistes qui doutent de ces vérités à faire des épreuves plus propres à les convaincre que les raisonnemens. Ce seroit aussi à la chimie , dirigée par les peintres (si elle daignoit se prêter à cette condescendance) à éclairer sur la nature physique des couleurs , & à en découvrir de solides ou fidèles , qu'on pût substituer à celles qui ne le sont pas.

Il y a beaucoup à désirer sur cet objet & jamais l'occasion n'a été plus favorable , puisque la chimie est plus éclairée & plus répandue que jamais , & que les lumières philosophiques doivent engager les sciences & les arts à se porter une bienveillance mutuelle , & à s'aider sans cesse , comme la charité morale , dans les siècles où l'on s'en occupe , prêche aux hommes de se secourir & de s'aimer (*Article de M. WATELET.*)

Le **GLACIS** est ainsi nommé du mot *glace* dont il imite , la transparence. Il s'emploie principalement dans la peinture à l'huile.

C'est une couche de couleur tellement légère qu'elle doit laisser appercevoir la teinte qui est dessous.

Il y a des peintres qui peignent en *glacant* même au premier coup ; comme Rubens & son école. Alors l'impresion du tableau sert à la teinte que prend le *glacis* , & fait partie de la manière de peindre de l'artiste qui l'emploie. Les *glacis* placés ainsi sur des fonds bien secs , sont durables , légers & puissans de teinte.

Mais l'usage le plus général des *glacis* est de donner , d'après la première couche , les teintes à volonté sur diverses parties de l'ouvrage , d'en augmenter la vigueur , la légèreté , l'harmonie , & d'assurer la justesse des effets de lumière. Alors le *glacis* est un moyen efficace de perfection pour l'art , & un remède aux défauts échappés dans la première couche. L'ancienne École Vénitienne , & beaucoup de peintres François ont usé de *glacis* dans cette intention.

Quelque soit le bon effet du *glacis* sur un tableau déjà peint pour donner de la puissance à certaines couleurs & pour mettre , comme nous disons , les *accords* , c'est physiquement un moyen funeste au tableau. L'auteur l'emploie peu de tems après avoir fini son ouvrage *dans la pâte* ; les huiles de la première couche ne sont pas encore évaporées. On répand par le *glacis* un espèce de vernis ou de glace ; mais l'huile de la première couche n'en tend pas moins à pousser au-dehors , elle se trouve
arrêtée

entée sous le *glacis*, & y forme une croûte d'un jaune noir qui donne cette teinte aux parties *glacées*.

C'est principalement à l'usage fréquent des *glacis* que beaucoup d'excellens ouvrages doivent la teinte noire qui les gâte.

A ce propos, il n'est pas inutile d'observer que les gens ignorans dans la pratique de peindre & qui se mêlent de nettoyer les tableaux ne savent presque jamais distinguer les parties *glacées* de celles qui ne le sont pas: d'où il arrive que, voulant enlever tout ce qui leur paroît crasse & saleté dans certains endroits, ils parviennent aussi à tout ôter jusqu'à la première couche exclusivement, qui alors leur paroît être le vrai ton du tableau. Ces endroits cependant, trop *crus* pour les parties de *pâte* laissées par l'auteur sans *glacis*, ôtent d'autant plus l'harmonie entre les *teintes*, que les *glacis* ont été, comme d'ordinaire, placés sur les parties ombrées.

Mais ce point essentiel sera plus amplement discuté dans l'article *nettoyage*. Revenons à l'art de *glacer*.

Puisqu'il n'y a point d'autre moyen connu de retoucher les tableaux à l'huile, nous allons nous occuper de présenter les procédés qui nous ont paru les plus raisonnables pour produire le moins de changement possible dans l'ouvrage.

1^o Il faut se faire une loi de ne jamais *glacer* avec le blanc de plomb ni les autres couleurs minérales, telles que le cinabre, le minium, le jaune de Naples, &c. non-seulement ces couleurs produisent des *glacis* lourds & dénués de cette transparence qui doit former leur caractère; mais elles jaunissent & changent de teintes par l'effet de l'air extérieur, lorsqu'elles ne sont pas mêlées avec des terres.

2^o. On ne doit pas *glacer* avec des teintes dans lesquels il entre du blanc; car l'objet seroit de diminuer une teinte trop brune & ce but ne seroit pas rempli. Au bout de quelques tems, les parties de blanc mêlées avec les huiles & les autres couleurs acquièrent de l'épaisseur, & perdent le peu de transparence qu'elles avoient quand on les a posées. Le brun du dessous disparoît, le tableau prend un ton blafard. & devient monotone & plat. Carle Vanloo, dans ses derniers ouvrages, glaçoit avec toutes couleurs, content de l'effet brillant qu'elles faisoient en sortant de ses mains. Cette méthode mal entendue a causé l'étrange changement qui s'est opéré en peu d'années dans le coloris de ses tableaux. On pourroit citer plusieurs autres peintres de notre école qui, par l'emploi des *glacis* de blanc & autres couleurs lourdes ou minérales, voyent périr leurs tableaux avant eux.

3^o. Il est aussi des terres, telles que les sèches, qui *glacent* difficilement & sans trans-

parence, à moins qu'elles ne soient d'une légèreté rare, broyées excessivement & employées avec beaucoup d'intelligence.

4^o. Les meilleurs *glacis* se font avec des couleurs légères, faites de sucs, de résine &c. telles que les carmins, les laques, les stils-de-grain, & surtout l'asphalte & mieux encore la *umia*, composée de résines; elle se trouve dans le corps des momies & faisoit leur embaumement. On glace encore avec les cendres d'outremer broyées à un degré impalpable.

5^o. Les *glacis* de stils-de-grain, laques, bleu de Prusse &c. noircissent par la nature des couleurs dont ils sont formés; mais on affoiblit cet inconvénient par les petits soins qui vont faire le sujet de cet article: ils consistent dans le choix des huiles à employer. On emploie ordinairement celles qui sont siccatives & avec raison, parce que c'est le caractère des *glacis* de sécher très-difficilement. L'huile appelée *huile grasse*, est celle qui fait sécher les couleurs le plus rapidement; mais elle est brune par la nature des drogues qui la composent & par sa cuisson. Ce défaut croît encore avec le tems. Il seroit donc bon d'employer des huiles siccatives blanches, dans lesquelles il n'entrât pas de terre d'ombre & qu'on ne fit pas cuire. Si la saison est humide & qu'on ne présume pas que les *glacis* sèchent aisément, on peut mêler à cette huile blanche un peu de vernis. Les Flamands en usent, dit-on, en peignant; & quoique ce moyen paroisse contribuer à la trop grande sécheresse & à faire écailler les peintures, cet accident est moindre que la noirceur que l'huile grasse brune donne à l'ouvrage.

Ces diverses observations pratiques tiennent tellement à l'art des *glacis* qui est lui-même un point d'exécution, que nous avons été entraînés à les exposer, puisque d'elles dépend l'effet des *glacis* & par conséquent l'harmonie de tout l'ensemble d'une machine pictoresque.

Concluons par dire que l'usage des *glacis* ne peut guère avoir un succès solide, que lorsque le peintre l'emploie dès la première couche: manière qui caractérise ceux de Rubens & de son école. Les *glacis* employés par eux sur une *impression* ou une *ébauche* vieille & dure, toutes disposées à les recevoir, ont peu changé; mais aussi quel peintre jaloux d'une grande recherche de formes pourra, sans revenir sur son ouvrage, réunir du premier coup le coloris & l'effet à toutes les parties qui dépendent du dessin?

Nous avons dit que les *glacis* s'employoient principalement dans les peintures à l'huile. Cependant il en existe dans la *détrempe* & dans la *gouache*, genres dans lesquels plusieurs couleurs, placées au second coup, donnent, par

leur transparence, des teintes riches, vives, & vigoureuses.

L'art de *glacer* sur les métaux avec l'émail produit des couleurs transparentes à travers lesquelles brillent les polis, & même quelques travaux sur l'or. Ces *glacis* prennent le nom d'*Émaux clairs*. Cette méthode, employée pour les bijoux, a été renouvelée de nos jours par M. Aubert, peintre en émail du Roi, & célèbre artiste en ce genre.

La méthode des *glacis* sur le papier ou le raffetas, pour faire des transparens; celle de glacer sur le fer-blanc pour les décorations tiennent au métier du *peinteur*. (Article de M. ROBIN.)

G O

GOTHIQUE (adj.), ce qui est dans la manière introduite en Europe par les Goths, conquérans d'une grande partie de l'Empire Romain: écriture *gothique*, architecture *gothique*, peinture, sculpture *gothiques*.

La roideur, la maigreur des formes constituent le caractère de cette manière dans la sculpture; il faut, pour la peinture, ajouter à ces vices celui des tons cruds, des couleurs entières, &, pour les deux genres, l'abandon absolu de la nature. Les artistes ou plutôt les ouvriers *gothiques* faisoient les figures courtes, les cheveux sans légèreté, les draperies sans souplesse. Comme ils ne connoissoient dans le dessin ni le mélange des lignes arrondies & méplates, ni l'art d'exprimer les raccourcis, ils ne pouvoient donner de mouvement à leurs figures. La sauvagerie inflexibilité de leur art ne leur permettoit pas de connoître l'expression. Leurs figures supposées vivantes n'étoient pas plus animées que les figures mortes dont ils chargeoient les tombeaux. Ce qui ne se peut exprimer que par de savantes indications, comme le paysage, étoit chez eux encore plus mauvais que tout le reste. Des bâtons surmontés de quelques feuilles, telles qu'on les fait pour les dessins les plus communs de broderie, étoient des arbres &c.

Ce qu'on appelle l'architecture *gothique* avoit ses graces; mais elle n'appartenoit pas aux Goths: on en attribue l'invention aux Sarrazins. Elle imite les berceaux de feuillages, & cette imitation suffiroit seule à prouver qu'elle fut découverte par un peuple qui habitoit des pays chauds.

La peinture des Goths annonçoit leur ignorance; elles étoient telles parce qu'ils ne pouvoient les mieux faire. On ne doit pas dire qu'elles étoient dégradées par le mauvais goût; mais qu'elles étoient encore dans l'enfance. Pline nous apprend que chez les Grecs, ces deux arts ont passé par le même état, &

s'il ne nous l'avoit pas appris, nous aurions pu le deviner.

On peut voir, dans beaucoup d'anciennes villes, des exemples de la sculpture *gothique*. On aperçoit encore quelques restes du caractère *gothique* en peinture dans les ouvrages de Léonard de Vinci, dans ceux du Pérugin, & même dans les premiers tableaux de Raphaël. Mais pour bien connoître ce caractère, il faut voir les miniatures dont sont ornés les vieux manuscrits.

Michel-Ange est le premier qui l'ait entièrement abandonné dans son dessin; mais dans sa lutte contre ce défaut, il a donné dans le défaut contraire. Il a chargé les formes pour s'éloigner de la maigreur *gothique*, & pour vaincre l'inflexibilité *gothique*, il a outré les mouvemens. Les artistes *gothiques* n'annonçoient aucun muscle; Michel-Ange a fortement exprimé jusqu'aux muscles qui restent oisifs. C'est ainsi qu'en voulant combattre une opinion, on se porte ordinairement jusqu'à l'extrême de l'opinion contraire, lorsqu'il faudroit garder un juste milieu: c'est la marche de la nature, & elle excuse Michel-Ange. Cette observation n'auroit pas été inutile à ses critiques & à ses imitateurs. (Article de M. LEVESQUE.)

GOUACHE, ou plutôt GOUAZZE (subst. fém.) Ce mot vient de l'Italien *guazzo*.

La manière de peindre qu'on désigne par ce nom est une des plus anciennes de celles que nous connoissons, si ce n'est pas celle qu'on peut regarder comme ayant précédé toutes les autres. L'eau est sans doute le moyen le plus facile & le plus naturel de donner à des matières colorées, mises en poudre, la fluidité nécessaire pour qu'on puisse les étendre sur des surfaces & y les rendre adhérentes. Les premières couleurs ont été vraisemblablement des terres & des pierres broyées, qu'on a rendues liquides par le moyen de l'eau; mais comme l'usage a fait voir que lorsque l'humidité de ces couleurs étoit totalement dissipée, elles n'étoient plus retenues & qu'elles étoient trop aisément les corps sur lesquels on les avoit employées, on a cherché à leur donner plus de consistance par des mélanges de matières visqueuses; alors les gommes que certains arbres fournissent abondamment, qui se dissolvent aisément dans l'eau, & qui, par leur transparence, n'altèrent pas les couleurs, se sont offertes naturellement pour cet usage. La *gouache* n'est autre chose que cet apprêt simple de couleurs broyées & délayées dans de l'eau, que l'on charge plus ou moins d'une dissolution de gomme.

On employe les couleurs, ainsi préparées, sur toutes sortes de corps: principalement sur la toile, sur le vélin, sur le papier, sur l'ivoire, & on se sert communément de la gomme ara-

bique, que l'on fait fondre dans l'eau, comme on le fait aussi pour peindre en *miniature*; après avoir proportionné le mélange de la gomme avec les différentes couleurs, relativement à ce qu'elles en ont besoin, on couche ces couleurs, & on les empâte, c'est-à-dire, qu'on les étend avec une certaine épaisseur qui leur donne du corps, ce qui n'a pas lieu dans le lavis ni dans la miniature. Il est des couleurs qui demandent à être gommées les unes plus que les autres: l'expérience donnera des règles à cet égard, & les inconvénients qu'il faut éviter serviront à les établir.

Ces inconvénients sont que les couleurs trop peu gommées tombent en poussière, lorsqu'elles sont sèches ou qu'elles sont exposées à quelque frottement. D'un autre part, elles s'écaillent, se fendent & se détachent par morceaux, lorsqu'elles sont trop gommées. Des essais faciles à faire, instruisent mieux que tout ce qu'on pourroit dire à ce sujet.

La *gouache* est très-propre à peindre le paysage d'après nature. Elle sert à faire des esquisses pour de grandes compositions. On l'emploie pour les décorations de théâtre, pour celles des fêtes, pour des perspectives. Cette manière de peindre est prompte & expéditive; elle a de l'éclat. On doit se mettre en garde en la pratiquant, contre une sécheresse qui, dans cette sorte de peinture, provient de ce que les couleurs séchant promptement, ne permettent pas de les peindre, autant qu'on pourroit le souhaiter.

L'artiste qui n'a pas le tems nécessaire pour dégrader les teintes, pour fondre les nuances & pour accorder finement tout l'ouvrage, laisse échapper des touches dures, des passages heurtés & des tons cruds, qui existent plus rarement lorsqu'on peint à l'huile, parce qu'elle se sèche moins promptement.

La miniature, dans l'usage de laquelle on cherche à éviter cet inconvénient, en pointillant, comme je le dirai, tombe dans un autre défaut, & il est aussi ordinaire de voir des *gouaches* trop dures, que des miniatures dont la douceur doit être appelée mollesse.

*Est modus in rebus, sunt certi denique fines,
Quos ultra citraque nequit consistere rectum.*

Ceux de mes lecteurs qui veulent connaître avec plus de détails ce qui concerne la *gouache*, trouveront ces détails au mot *peinture*, où j'ai rapporté par divisions ces différents procédés. (*Article de M. WATELET.*)

GOUSTOSE. (adj.) mot formé de l'italien *gusto*, & adopté dans nos ateliers.

Le *goustose* n'est pas le goût & encore moins le grand goût. Il consiste entièrement dans la

manœuvre, & indique un *faire* badin & facile. Il ne peut se trouver avec le rendu précis, le fini précieux, puisque ce sont des indications droites qui le constituent. Il a beaucoup de rapport avec le mot *esprit*, (voyez *ESPRIT*) & avec ce que nous dirons du *ragoût* dans l'article *GOUT*.

Le *goustose* est l'opposé du sévère. Dans le sévère, tout est exprimé d'une manière précise; dans le *goustose*, tout est indiqué d'une manière badine.

Une irrésolution sans timidité entre avantageusement dans le *goustose*: des contours multipliés, placés les uns auprès des autres, rentrant les uns dans les autres; des touches d'abord indécises, mais dont l'indécision est enfin terminée par une touche ferme; tout cela, fait en quelque sorte en se jouant, obtient le nom de *goustose*, & s'appelleroit gêne, fatigue, indécision si l'on y sentoit la peine.

Une esquisse gagne beaucoup à être *goustose*; un grand tableau, dont le sujet a lui-même de la grandeur, exige en général de la sévérité.

La maquette d'un sculpteur peut être *goustose*: une statue ne doit pas l'être en général, mais seulement dans certaines parties que l'art indique plutôt qu'il ne les rend, telles que les cheveux &c.

Rembrandt étoit *goustose*, Metzu, Mieris étoient précieux,

Le *goustose* convient au paysage, il trouve moins aisément place dans l'histoire, il nuirait à l'accord du *faire* dans un tableau dont certaines parties seroient soigneusement terminées. Il est plus propre que le fini à traiter les animaux à longs poils, les brossailles, les herbages, les masures, les édifices ruinés & tout ce dont l'art ne peut exprimer les détails sans tomber dans la sécheresse & le liché.

La gravure à l'eau-forte doit être *goustose*. Il est bon d'égayer par des travaux *goustoses* bien placés la froide sévérité du burin. (*Article de M. LEVESQUE.*)

GOUT. (subst. masc.) Le *goût* dans les beaux arts, & par conséquent dans la peinture, est un sentiment délicat & souvent très-prompt, des convenances, ou des conventions.

Il faut distinguer le *goût* qui jouit, du *goût* qui opère; non qu'ils soient essentiellement différens, mais parce l'un agit avec promptitude & l'autre avec réflexion. Du reste tous deux ont également pour base ce sentiment délicat dont je viens de parler, qui (je le répète) se décide d'après les convenances, ou d'après les conventions.

Le *goût* appuyé sur les convenances a plus de perfection & de stabilité, parce que les convenances existent plus généralement & sont

sujettes à moins d'instabilité que les conventions.

En effet les convenances naissent de la nature même des choses & des hommes, je veux dire, de ce qu'ils sont essentiellement & de ce que par conséquent, ils doivent être les uns à l'égard des autres dans l'ordre général: si l'on considère les convenances relativement aux hommes, elles consistent dans les relations & les rapports indispensables qu'ils doivent établir entre eux, ou qui s'y établissent naturellement pour leur plus grand avantage.

Le *goût* appuyé sur les conventions est plus restreint; parce que les conventions n'embrassent pas les choses ni les hommes en général, & ne s'établissent le plus ordinairement qu'entre un certain nombre d'hommes: aussi les conventions diffèrent entre elles dans les différents climats, dans les tems divers, dans les diverses sociétés & jusques dans les plus petites portions des sociétés.

C'est par ces raisons que le *goût* qui naît des conventions peut être établi sur tant de bases & si multiplié qu'on le regarde enfin comme arbitraire. Aussi voit-on parmi nous très-fréquemment, par exemple, que le *goût* de la cour, n'est pas celui de la capitale, ni ce dernier, celui des provinces. Delà, résulte encore que l'homme vulgairement appelé homme de *goût*, se peut considérer sous tant d'aspects différens, & qu'enfin chaque quartier d'une grande ville, & jusqu'à chaque coterie particulière a le sien qui ne fera point celui d'une autre.

C'est par une suite des mêmes raisons que si le *goût* qui blesse certaines convenances générales, mais qu'autorisent certaines conventions, peut usurper quelquefois les droits du bon *goût*, le *goût* qui convient au plus grand nombre des convenances, parvient tôt ou tard à reprendre ses privilèges, & à faire proscrire le *goût* purement conventionnel.

Il étoit nécessaire de présenter ces idées générales, avant d'en faire l'application aux Beaux-Arts, & en particulier à la peinture; d'après ces bases données, on conçoit que le *goût*, fondé sur des conventions, peut, même en blesant certaines convenances, passer quelquefois pour être le bon *goût*; mais que l'artiste ou l'écrivain qui, sans égard pour des conventions sujettes à changer, satisfait le plus grand nombre des convenances invariables, est enfin, tôt ou tard, généralement regardé comme ayant suivi le bon *goût*.

C'est donc par cette raison que ce qui est généralement désigné par le nom de chefs-d'œuvre, entre les productions des beaux arts, est admiré dans plusieurs pays différens, & pendant de longues suites de siècles, quoique ces chefs-d'œuvre soient contraires à un grand nombre de conventions établies.

Mais il faut observer pareillement que comme la perfection complète des ouvrages de l'art est au-dessus des efforts de l'humanité; on doit trouver à reprendre même dans ces ouvrages admirés qui survivent aux changemens des conventions, parce que l'on y peut rencontrer quelques défauts de convenances.

Je pense que d'après ces explications, on peut se rendre à-peu-près compte de tout ce qui paroît le plus ordinairement obscur, incertain & quelque fois contradictoire dans les idées qu'on a du *goût*.

L'Illiade, le Laocoon, le choix des ouvrages de Raphaël & des grands artistes, satisfont tellement le plus grand nombre des convenances générales, & celles qui ont rapport aux arts libéraux, qu'ils obtiendront, tant que les hommes ne redeviendront pas barbares, les hommages qui leur ont été décernés.

Quant aux ouvrages dans lesquels on ne s'est conformé qu'à certaines conventions plus ou moins durables, ils peuvent avoir un succès quelque fois brillant & qui dure autant que ces conventions existent; mais semblables à des météores, on les voit perdre subitement leur éclat, & ce qui avoit excité l'admiration éprouve souvent le mépris. C'est ainsi que plusieurs opinions, plusieurs préférences dans les ouvrages d'esprit & d'arts, ont fini par être livrées au ridicule sur le théâtre, après que la mode les eût fait regarder dans des cours brillantes ou des sociétés renommées, comme les résultats & les prononcés du bon *goût*.

Le véritablement bon *goût* tient donc à l'intérêt général; car cet intérêt a pour bases les grandes & générales convenances.

Des principes généraux que je viens d'énoncer, on doit inférer, entr'autres choses, que pour acquérir & conserver la pureté du *goût* qui appartient aux arts, les peintres doivent s'instruire par la lecture, par l'étude des bons ouvrages, & se rendre compte par la méditation de ce qui constitue les véritables convenances. Habituez-vous, jeunes disciples, à les respecter, elles régleront vos mœurs, votre conduite & dirigeront votre talent.

Pliez-vous cependant à certaines conventions pour ne pas vous singulariser; mais non pas dans ce qui regarde la perfection de l'art, supposez qu'elles y fussent contraires. Défendez-vous relativement à votre talent de vous laisser entraîner par les conventions passagères & souvent extravagantes des modes, par la recherche, l'affectation & les singularités. Ces erreurs sont originairement l'ouvrage d'un individu dont vous deviendriez les disciples, & vous n'avez de l'être que de la belle nature. Les modes ne sont adoptées que par une société plus ou moins nombreuse, & vous devez avoir pour but de plaire à toutes.

Enfin les singularités sont dans les arts, ce quelles sont dans la nature, c'est-à-dire le plus ordinairement, des monstres. La beauté, quoiqu'elle soit très-rare, n'est pas une singularité; elle est la perfection des choses. La singularité n'est le plus souvent qu'une difformité; & dans les ouvrages des hommes, la beauté ne se soustrait pas aux loix de la raison, tandis que la singularité se fait gloire de s'en affranchir.

Je finirai par recommander aux artistes de se délier de prendre pour modèles les ouvrages qu'on appelle ouvrages de *goût*. Ils sont souvent manières; ils peuvent séduire; mais presque toujours ils égarent; car l'affection & la manière qu'on nomme souvent mal-à-propos *goût* & esprit, ne sont que le mauvais *goût* & l'esprit dénué de raison.

Il est à l'égard de la peinture comme des autres arts, des hommes de *goût*, des juges du *goût*; & pour l'ordinaire ils font partie des classes de la société qui peuvent influer par leurs opinions & leurs décisions sur le sort des arts & des artistes. Supposons que chez un peuple doux, qui auroit un penchant très-marké à se modeler sur ceux qui jouissent des distinctions dûes aux rangs, aux titres & qu'on n'accorde que trop souvent même à la richesse; supposons (dis-je) que le plus grand nombre des hommes distingués de cette nation flexible se regardât comme doué d'un *goût* juste & délicat sans s'être jamais rendu compte du véritable sens de ces expressions; supposons encore que, d'après ce don prétendu & leur distinction réelle dans la société, ils se crussent autorisés & comme obligés même à décider sur toutes les productions des arts, accoutumés qu'ils seroient à voir adopter leurs opinions, ne doit-on pas penser que les grandes convenances, bases des véritables beautés, courroient risque d'être souvent sacrifiées à des idées peu réfléchies, peu justes, à des affections du moment, à des conventions particulières, même à des caprices; & que les conséquences de cet abus seroient peu-à-peu funestes aux arts, aux lettres & au bon *goût*?

On pourroit leur dire en général, sans avoir intention de les blesser, mais pour leur avantage & pour celui des arts, que le bon *goût*, & les convenances qui en sont les principes, ont des droits plus anciennement fondés que ceux qui ne sont dûs qu'aux rangs, aux titres & à la richesse; que ces droits commandent à tout le monde & ne peuvent réellement être asservis à personne.

Que les principes des arts, & de tout ce qui y a rapport exigent que, pour les connoître, on les médite, on les discute avec ceux qui joignent la pratique à une saine théorie; & que ces hommes sont les vrais supérieurs à cet égard.

Croyez même, pourroit-on ajouter, que si quelques artistes, par intérêt ou pour briguer votre faveur, ont la foiblesse de vous tromper en vous flattant, ils ne vous apprécient pas moins en secret à votre désavantage. Persuadez-vous donc que les moyens de devenir vraiment hommes de *goût* ne sont pas de protéger avec une affabilité d'autant plus orgueilleuse qu'elle est plus familière, de répandre avec prodigalité des libéralités plus fastueuses que justes, de savoir employer assez adroitement & d'un ton important des mots, des phrases vagues; mais que pour s'instruire, après avoir bien lu & médité, il faut bien voir, bien comparer; c'est-à-dire voir (en disciple) opérer les hommes instruits, & les écouter après les avoir interrogés; que c'est ainsi qu'on acquiert le droit de juger, d'encourager, d'apprécier les talents, & qu'il faut encore que la modestie qui est au-dessus des prétentions, & la défiance de soi, plus noble que la confiance de l'orgueil, s'établissent les conservatrices du trésor de vos connoissances (*Article de M. WATELET.*)

GOUT. Ce mot qui ne désigne dans son origine que les sensations de la langue & du palais, a pris une signification bien plus étendue. Comme c'est le sens du *goût* qui juge la saveur des alimens, on a emprunté son nom pour désigner cette qualité de l'esprit qui juge du mérite des ouvrages dans les lettres & dans les arts. D'abord on avoit du *goût* pour juger la bonté d'un mêt; on a eu ensuite du *goût* pour juger la bonté d'un livre, d'un tableau, la beauté d'une étoffe, celle d'une voiture, d'un ameublement, & pour prononcer même sur toutes les inutilités, toutes les bizarreries que peuvent créer le luxe, la mode, & quelquefois la dépravation du *goût*.

Le *goût* ayant donc été adapté à tout, & tout le monde se piquant d'en avoir, ce mot a été si souvent employé, & si souvent mal appliqué, qu'il a fini par n'avoir plus qu'une signification vague, & quelquefois même intelligible. Nous allons tâcher de la déterminer.

Il semble que le *goût* ne soit autre chose que le sentiment des convenances. Ce qui choque le *goût* dans quelque chose que ce soit, c'est ce qui s'écarte des convenances de cette chose. Les souliers à la poulaine, que portoient nos ancêtres, étoient de mauvais *goût*, parce que le pied de l'homme ne se termine point par une longue pointe relevée, & qu'un vêtement doit convenir à la forme de ce qu'il revêt. Les vertugadins dont les femmes se paroient au seizième siècle, étoient de mauvais *goût*, parce que la taille d'une femme ne se termine pas en forme de tonneau. Une étoffe dont le dessin est trop chargé est de mauvais *goût*, parce que la confusion est un défaut dans la nature. Il peut y avoir du mauvais *goût* dans

les couleurs d'une parure, parce qu'il y a des couleurs qui ne se conviennent point entre-elles.

Le *goût* dans les matières littéraires, pourroit être défini *le sentiment des convenances dans l'ensemble, les détails & l'expression*. Si cette définition est juste, que penser de ces hommes sans *goût* & sans jugement, qui soutiennent que le *goût* est l'essain du génie, comme si le propre du génie étoit de s'écarter des convenances ? mais on fait combien de littérateurs & d'artistes sont intéressés à décorer le *bizarre* du beau titre de génie.

L'écrivain, homme de *goût*, juge les convenances du sujet qui l'occupe & il les observe : le lecteur, homme de *goût*, applaudit à l'observation de ces convenances, ou condamne l'auteur qui ne les a pas observées.

Un ouvrage est de mauvais *goût*, quand le sujet manque lui-même aux convenances. Tels sont ceux dont l'objet est dégoûtant, ou ignoble, ou d'une sale obscénité, & capables seulement de plaire aux gens qui ont les mœurs & l'esprit corrompus. Des détails de mauvais *goût* sont ceux qui manquent aux convenances générales, ou ceux qui, sans être vicieux par eux-mêmes, pèchent contre les convenances du sujet. Ainsi les grands mouvemens, les figures hardies de l'art oratoire ou de la haute poésie, si souvent prodigués aujourd'hui dans des sujets qui n'exigent que de la simplicité, sent de mauvais *goût* dans ces sujets, quoiqu'ils pussent mériter d'être applaudis s'ils étoient mieux placés. Enfin l'expression est de mauvais *goût*, quand elle n'est pas convenable au sujet que l'on traite ; quand elle est trop élevée, trop basse, trop fleurie, trop simple, trop recherchée, toujours relativement à ce sujet.

On confond quelquefois, dans les ouvrages d'esprit, la finesse & la délicatesse avec le *goût*. Cependant un auteur peut avoir des idées fines, délicates, sans avoir le sentiment général ou particulier des convenances. Il pourra mettre de la finesse où il faut de la noblesse, de la force, de la grandeur ; & mettre de la délicatesse où il faut la plus grande clarté.

Le bon style sera toujours de bon *goût*, puisque le style ne peut être bon sans s'accorder avec les convenances de la langue, & du sujet, & des détails du sujet.

Le *goût* dans les arts ne doit pas être différent de ce qu'il est dans les lettres ; il change seulement d'objet, & reste le même ; il consiste toujours dans l'observation des convenances.

Le dessin sera d'accord avec les convenances générales s'il est conforme à un beau modèle choisi dans la nature : mais il peut manquer à la convenance du sujet, si par exemple une figure d'Hercule est d'un dessin svelte, ou celle

d'Apollon d'un dessin musclé. Alors le dessin, bon en lui-même, sera de mauvais *goût* relativement au sujet.

La couleur sera de mauvais *goût*, si elle inspire la gaieté dans un sujet qui ne doit inspirer que de la tristesse, de la pitié, de l'horreur ; ou si elle est triste quand le sujet exige de la gaieté.

Tout ce qui, dans la composition, peut offenser les convenances générales, ou les convenances partielles du sujet, constitue une composition de mauvais *goût*.

Une draperie, indépendamment des convenances de costume, sera de mauvais *goût*, si elle ne convient pas au sujet ou aux personnages qui en seront revêtus. Des étoffes gaies & brillantes seront de mauvais *goût* dans un sujet lugubre ; elles le seront encore, si on les choisit pour draper un vieillard respectable, un grave philosophe, un magistrat austère.

Tous les accessoires peuvent être jugés par les mêmes principes. La prodigalité de richesses dans les détails est souvent une faute de *goût*, parce qu'elle pèche contre une des premières convenances de l'art, qui est d'attirer l'attention sur l'objet principal.

On dit de certaines personnes qu'elle n'ont pas de *goût*. Cela peut être vrai, & l'est même toujours sous un grand nombre de rapports ; mais ne peut l'être généralement, à moins qu'il ne s'agisse de personnes dont l'organisation soit absolument viciée. Il n'y a pas d'ailleurs d'homme qui ne soit capable de sentir quelques convenances, & d'en juger, & qui, par rapport à ces convenances ne soit homme de *goût*.

Mais comme le cercle des convenances semble renfermer tout ce qui existe, il n'est personne dont l'esprit puisse parcourir ce cercle entier, & qui par conséquent puisse avoir le *goût* universel.

On regarde le *goût* comme inné ; on prétend que le *goût* ne se peut acquérir. Ce principe est faux, s'il est pris généralement ; il est vrai, si l'on veut le particulariser.

L'homme, par exemple, qui est né avec un caractère froid & peu sensible, pourra montrer beaucoup de *goût* dans les objets qui ne tiennent qu'à la raison sévère, & sentira très-bien les convenances réciproques de ces objets ; mais il ne sentira pas celles des genres qui ne doivent leur mérite qu'à l'impétuosité des passions, à la chaleur brûlante de l'enthousiasme. Il est donc vrai que certains hommes n'acquerront jamais le *goût* qui fait produire ou juger certains ouvrages, parce qu'il n'a pas même apporté en naissant ce que nous appellerons les organes de ce *goût*. Il ne sentira pas mieux les convenances des objets auxquels son organisation

est étonnante, qu'un aveugle ne sentira les convenances des couleurs.

Mais il ne faut pas croire que le *goût* même dont on a apporté en naissant l'organisation, ou, si l'on veut, les dispositions, soit inné. Raphaël, né dans un village, & condamné à des travaux rustiques, n'auroit pas eu la moindre idée des convenances pittoresques, qu'il a si bien observées, & qui lui conservent le premier rang entre les peintres.

Il n'y a d'inné que les dispositions au *goût*; mais le *goût* lui-même dépend de l'étude, de la pratique, de l'expérience, de l'habitude de comparer, & de la réflexion.

S'il y a des hommes qui ne peuvent acquérir le sentiment & la pratique des convenances qui constituent les genres inférieurs de l'art, c'est qu'il y a des hommes à qui leur organisation refuse même de réussir dans les opérations les plus mécaniques. Ils suivent des écoles, ils écoutent des maîtres; mais les grands principes de l'art ne sont jamais reçus dans leur intelligence.

Le grand principe, le principe universel des arts, n'est autre chose que celui des convenances observées, par rapport aux objets de la nature qui tombent sous le sens de la vue. Ce principe des convenances conduit les artistes à la beauté, puisque la nature s'écarte des convenances quand elle cesse d'être belle. La beauté consiste dans la juste correspondance, dans l'exacte proportion des parties, & n'est par conséquent autre chose que la parfaite convenance de ces parties entre elles. Un nez trop grand ou trop petit, des yeux trop saillans ou trop enfoncés, un menton trop long ou trop court, des joues trop creuses, une bouche trop fendue, des lèvres trop plates ou trop épaisses, sont autant de défauts de convenance qui constituent la laideur.

Ainsi la connoissance de la nature est celle de la beauté, & l'imitation de la nature qui est l'objet de l'art, est l'imitation du beau. Les difformités ne sont pas la nature, elles en sont les écarts. Raphaël a peint la nature, Rembrandt n'en a souvent peint que la dégradation, au moins dans les formes; il a cependant une grande réputation, & justement méritée, parce qu'il a imité de grandes beautés de la nature dans la couleur, & dans les effets. Jamais la nature ne s'écarte de la beauté, qu'elle ne fasse les premiers pas vers la monstruosité. La laideur n'est formée que de l'excès ou du défaut de ce qu'exige la nature pour être elle-même.

Le bon *goût* dans les arts peut se trouver dans les genres inférieurs, lorsque les convenances y sont bien observées. La représentation d'une fête champêtre, d'un bouquet de fleurs, d'une corbeille de fruits, de la nature morte, peut être de bon *goût*,

Des imitations de scènes ignobles, sont de mauvais *goût* par rapport au choix du sujet qui blesse les convenances générales. Mais elles peuvent être de bon *goût* par d'autres convenances, comme nous venons de le dire en parlant de Rembrandt. Il faut considérer alors si, le sujet une fois admis, le reste s'accorde avec les convenances.

Le grand *goût* suppose un grand genre. Il consiste, comme *Mengs* l'a défini, à choisir les grandes & principales parties de l'homme & de toute la nature, & à rejeter ou cacher celles qui sont foibles & subordonnées, lorsqu'elles ne sont pas absolument nécessaires.

Le *goût* meuble s'occupe de toutes les petites parties & préfère les pauvretés qui annoncent la faiblesse & la misère de la nature aux grandes formes qui en constituent la force & la beauté.

On confond souvent, dans le langage des arts, le *goût* avec la manière: c'est dans ce sens que, pour désigner la manière d'une école ou d'un artiste, on dit le *goût* de telle école, de telle nation, de tel maître. Dans cette acception, le *goût* du maître est ordinairement composé plus ou moins du *goût* de sa nation & de son *goût* particulier.

Il est une partie de la manœuvre de l'art que les artistes appellent *ragoût* & qu'on désigne aussi par le nom de *goût*. Cette partie est une sorte de coquetterie; une recherche de moyens de plaire par un maniement badin de pinceau, par des laissés, par des touches piquantes, par des agencemens d'accessoires qui, groupés ensemble, plaisent à l'œil, & qu'on appelle quelquefois, en langage d'ateliers, un fouillis ragoûtant. Tout cela tient de fort près à ce qu'on appelle *esprit* dans les arts. Voyez l'article *ESPRIT*.

Comme ces moyens sont petits, on sent qu'ils ne conviennent pas aux grandes choses. Ils seroient très-déplacés dans une grande fresque, puisqu'ils ne seroient pas même aperçus; ils les seroient encore dans de grands tableaux; ils donnent du prix à de petits ouvrages: mais loin d'être le *goût*, ils sont le témoignage d'un mauvais *goût*, quand ils se trouvent employés dans des sujets où ils ne conviennent pas. Un peintre qui n'est plus, & dont l'exemple & les succès auroient pu détruire le *goût* dans l'Ecole Française, a obtenu long-tems la réputation d'artiste plein de *goût*, pour avoir prodigué ces moyens dans tous ses ouvrages, & dans ceux mêmes où les convenances exigeoient les beautés les plus austères. Peu sensible à la beauté, trop léger pour se soumettre aux convenances même les plus nécessaires, il réduisoit son art en une sorte de libertinage, & faisoit entrer ce qu'on peut appeler le badinage pittoresque dans les sujets où Raphaël eût cherché ce que la beauté idéale a de plus sublime. Son

exemple doit effrayer ceux qui voudroient fonder leur gloire sur un caprice passager : après avoir séduit la France, il a presque survécu à sa réputation.

» Le *goût* (ce mot peut s'entendre encore ici comme exprimant le sentiment des convenances)
 » Le *goût*, dit Mengs, est ce qui détermine
 » l'artiste à faire choix d'un objet principal,
 » & à prendre ou à rejeter ce qui peut y
 » avoir un rapport bon ou mauvais. Voilà pour
 » quoi lorsqu'il s'agit d'un tableau, est exé-
 » cuté d'une même manière, on dit que l'ar-
 » tiste a tout à fait manqué de *goût*, parce qu'il
 » n'offre rien de pittoresque ni de distinct,
 » & que par conséquent l'ouvrage est sans effet
 » & sans expression. Le choix du peintre décide
 » du style de l'ouvrage; c'est ce qu'il faut ap-
 » pliquer au coloris, au clair-obscur, au jet
 » des draperies & aux autres parties de la pein-
 » ture; de sorte que lorsqu'il s'agit de choisir le plus
 » beau & le plus grand dans chacune de ces par-
 » ties, il produit inmanquablement des ou-
 » vrages du plus grand *goût*. Le beau est ce
 » qui rend toutes les qualités agréables d'une
 » chose; & le mauvais ce qui n'en montre que
 » les parties désagréables.

» Il faut donc étudier chaque chose pour voir
 » ce qu'on voudroit y trouver, & pour choisir
 » ensuite les parties qui répondent le mieux
 » aux objets qu'on veut représenter : c'est de
 » cette manière qu'on produit des choses vé-
 » ritablement belles. Qu'on examine, d'un autre
 » côté, ce qui est de mauvais dans un objet
 » & qu'on voudroit qui n'y fût point; c'est
 » ce qui seroit désagréable, & ce qu'il faut
 » rejeter.

» C'est en examinant ainsi les qualités des
 » choses qu'on trouvera l'expression. Rien ne
 » peut être expressif, s'il n'est rendu avec les
 » qualités qui le caractérisent naturellement.
 » Le bon, en général, est ce qui est utile &
 » ce qui flatte agréablement nos sens; & le
 » mauvais, dans chaque chose, est la partie
 » qui blesse nos yeux, & qui révolte notre
 » jugement, en nous causant une sensation dé-
 » sagréable.

» Notre esprit est choqué de tout ce qui
 » n'est pas d'accord avec sa cause, & avec sa
 » destination : il l'est donc quand notre vue
 » est frappée d'un objet qui ne semble pas con-
 » venir avec la cause de son existence, ou
 » avec sa destination, & que nous ne pouvons
 » concevoir pourquoi il a telle ou telle forme.

» Tout ce qui affecte trop fortement les
 » nerfs optiques, offense la vue; ce qui fait
 » que certaines couleurs, ainsi que les lumières
 » & les ombres trop tranchantes, fatiguent l'ame,
 » Les hachures trop fortes, ainsi que les cou-
 » leurs ou trop vives ou trop contrastées nous
 » sont désagréables, par la raison qu'elles sont

» passer trop subitement nos yeux d'une sensa-
 » tion à une autre, & causent ainsi une tension
 » violente de nerfs qui blesse nos yeux. Voilà
 » pourquoi aussi l'harmonie nous est si agréa-
 » ble, parce qu'elle consiste à établir toujours
 » des milieux entre les extrêmes.

» Comme l'art de la peinture est très-dif-
 » ficile, il n'y a point encore eu d'artiste dont
 » le *goût* ait été également parfait dans toutes
 » les parties. Celui qui aura bien choisi dans
 » l'une aura souvent fort mal réussi dans l'autre,
 » & dans quelques-unes même il n'aura mis
 » aucun choix ». (*Article de M. LEVESQUE.*)

G R

GRACE (subst. fém.) Si la *grace* naît du juste accord des sentimens de l'âme avec l'action du corps, le peintre, pour la représenter, doit apprendre à bien connoître, par l'observation & par la méditation, la marche corrélatrice des affections & des mouvemens; marche quelquefois parfaitement correspondante, mais trop souvent inégale, soit que l'expression éprouve quelque gêne, soit que le sentiment soit contraint ou peu sincère.

Le mot dont il s'agit ici est un de ceux qui sont adoptés avec la même acception dans tous les arts & dans l'usage ordinaire. C'est un terme de théorie générale, & ce sont les termes de cette espèce qui forment les liens par lesquels tous les beaux arts se trouvent unis les uns aux autres.

La *grace* d'une figure peinte ou sculptée, celle d'une figure décrite en vers, ou en prose, celle d'un air de musique, toutes ces *graces* ont le même principe.

Je prie les lecteurs de pardonner si je remets ici sous leurs yeux le chapitre de la *grace* tel qu'il se trouve à la suite du poëme de l'art de peindre; ce que j'ai pensé & dit à ce sujet, ma paru confirmé par les observations que j'ai continué de faire; il a été adopté par plusieurs auteurs qui ont écrit sur cette matière, & je ne pourrois dire qu'à peu-près les mêmes choses en d'autres termes.

La *grace*, ainsi que la beauté, concourt à la perfection. Ces deux qualités se rapprochent dans l'ordre de nos idées : leur effet commun est de plaire : quelquefois on les confond, plus souvent on les distingue : elles se disputent la préférence qu'elles obtiennent suivant les circonstances.

La beauté supporte un examen réitéré & réfléchi; ainsi l'on peut disputer le prix de la beauté, comme firent les trois déesses, tandis que le seul projet prémédité de montrer des *graces*, les fait disparaître.

Je crois que la beauté (comme je l'ai dit) consiste dans une conformation parfaitement relative

relative aux mouvemens qui nous sont propres.

La *grace* consiste dans l'accord de ces mouvemens avec ceux de l'âme.

Dans l'enfance & dans la jeunesse, l'âme agit d'une manière libre & immédiate sur les ressorts de l'expression.

Les mouvemens de l'âme des enfans sont simples, leurs membres dociles & souples. Il résulte de ces qualités une unité & une franchise qui plaît.

Conséquemment, l'enfance & la jeunesse sont les âges des *graces*. La souplesse & la docilité des membres sont tellement nécessaires aux *graces*, que l'âge mûr s'y refuse & que la vieillesse en est privée.

La simplicité & la franchise des mouvemens de l'âme contribuent tellement à produire les *graces*, que les passions indécises, ou trop compliquées les font rarement naître.

La naïveté, la curiosité ingénue, le désir de plaire, la joie spontanée, le regret, les plaintes & les larmes même qu'occasionne la perte d'un objet cheri, sont susceptibles de *graces*, parce que tous ces mouvemens sont simples.

L'incertitude, la réserve, la contrainte, les agitations compliquées & les passions violentes, dont les mouvemens sont en quelque façon convulsifs, n'en sont pas susceptibles.

Le sexe le plus souple dans ses ressorts, le plus sensible dans ses affections, dans lequel le désir de plaire est un sentiment en quelque façon indépendant de lui, parce qu'il est nécessaire au système de la nature; ce sexe qui rend la beauté plus intéressante, offre aussi, lorsqu'il échappe à l'artifice & à l'affectation, les *graces* sous l'aspect le plus séduisant.

La jeunesse très-cultivée s'éloigne souvent des *graces* qu'elle recherche, tandis que celle qui est moins contrainte, les possède sans avoir eu le projet de les acquérir. C'est que l'esprit éclairé & les conventions établies retardent, ou affoiblissent les mouvemens subits tant de l'âme que du corps. La réflexion les rend compliqués. Plus la raison s'affermir & s'éclaire, plus l'expérience s'acquiert, & moins on laisse aux mouvemens intérieurs cet empire qu'ils auroient naturellement sur les traits, sur les gestes & sur les actions.

L'âge mur, qui voit ordinairement se perfectionner & la raison & l'expérience, voit aussi les ressorts extérieurs devenir moins dociles & moins souples.

Dans la vieillesse enfin, l'âme refroidie ne donne plus ses ordres qu'avec lenteur, & ne se fait plus obéir qu'avec peine.

L'expression & les *graces* s'évanouissent alors; les *graces* telles que je viens de les définir, empruntent une valeur infinie de la plus parfaite conformation.

Cependant les mouvemens simples de l'âme

n'ont peut-être pas, avec la perfection d'un corps bien conformé, le rapport absolu qui existe entre cette parfaite conformation & les actions qui lui sont propres.

Voilà pourquoi l'enfance, qu'on peut regarder comme un âge où le corps est imparfait, se trouve susceptible des *graces*, tandis que ce n'est que par convention qu'on peut lui attribuer la beauté.

Ce que j'ai dit suppose encore l'équilibre des principes de la vie qui produit sur nous la santé. Cet état commun à tous les âges, dans les rapports qui leur conviennent, est favorable aux *graces*, & sert de lustre à la beauté.

Au reste, cet accord des mouvemens simples de l'âme avec ceux du corps, éprouve une infinité de modifications, & produit des effets très-variés.

C'est delà que vient sans doute l'obscurité avec laquelle on en parle communément, & ce *je ne sais quoi*, expression vaine de sens qu'on a si souvent répétée, comme signifiant quelque chose.

Les *graces* sont plus ou moins aperçues & senties, selon que ceux aux yeux desquel elles se montrent sont eux-mêmes plus ou moins disposés à en remarquer l'effet.

Qui peut douter qu'il ne se fasse, quand nous sommes très-sensibles aux *graces*, un concours de nos sentimens intérieurs, avec ce qui les produit? fixons quelques idées à ce sujet.

Un homme indifférent voit venir à lui une jeune fille, dont la taille proportionnée se prête à sa démarche avec cette facilité & cette souplesse qui sont les caractères de son âge. Cette jeune fille, que je suppose affectée d'un mouvement de curiosité, reçoit de cette impression simple de son âme, des charmes qui frappent les yeux de celui qui la regarde.

Voilà des *graces* naturelles indépendantes d'aucune modification étrangère.

Supposons actuellement que cet homme, loin d'être indifférent, prenne l'intérêt d'un père à cette jeune beauté qui l'aperçoit, & qui se rend près de lui. Supposons encore que la curiosité qui guidait les pas de la jeune fille, soit changée en un sentiment moins vague, qui donne un mouvement plus décidé à son action & à sa démarche; quel accroissement de *graces* va naître de cet objet plus intéressant, de cette action plus vive, & de la relation de sentiment qui d'un côté produit un empressement tendre, & qui de l'autre rend le père plus clairvoyant cent fois, & plus sensible aux *graces* de sa fille, que ne l'étoit cet homme désintéressé!

Ajoutons à ces nuances.

Que ce ne soit plus un homme indifférent, ni même un père, mais un jeune homme amoureux qui attend & qui voit arriver l'objet

qu'il desire & qu'il chérit ; que cette jeune fille à son tour , soit une tendre & naïve amante , qui n'a pas plutôt aperçu celui qu'elle aime , qu'elle précipite sa course ; supposez que le lieu dans lequel ces deux amans se réunissent , soit ce que la nature peut offrir de plus agréable ; que la saison favorable ait décoré de verdure & de fleurs le lieu du rendez-vous. Représentez-vous à la fois les charmes de la jeunesse , la perfection de la beauté , l'éclat d'une santé parfaite , l'agitation vive & naturelle de deux ames qui éprouvent les mouvemens les plus simples , les plus relatifs , les moins contrainsts ; & voyez se succéder alors une variété infinie de nuances dans les *graces* , qui , toutes inspirées , toutes involontaires , sont par conséquent empreintes sur les traits & exprimées dans les moindres actions & dans les moindres gestes.

Ainsi parmi les impressions de l'ame qui se peignent dans nos mouvemens , & dont j'ai parlé , en réfléchissant sur les passions , celle qui paroît la plus favorisée de la nature , l'amour produit une expression plus agréable , plus universelle , plus sensible que toute autre , & dans laquelle la relation de l'ame & du corps qui fait naître les *graces* , est plus intime & plus exactement d'accord.

Aussi les anciens joignoient , & ne séparaient jamais Vénus , l'Amour & les *Graces* : & la ceinture mystérieuse décrite par Homère n'est peut-être que l'emblème de ce sentiment d'amour si fertile en *graces* , dont Vénus toujours occupée empruntoit le charme que la beauté seule n'aurait pu lui donner (*Article de M. WATELET.*)

La GRACE est une des branches du goût par laquelle l'art parvient à plaire à l'ame de la manière la plus douce & la plus agréable.

Le talent de donner de la *grace* ne s'acquiert ni par le savoir , ni par la plus grande pratique , ni par les meilleures leçons. Ce n'est pas non plus par le savoir ni par l'étude qu'on est enchanté d'un ouvrage plein de *grace*.

La *grace* est tout sentiment dans l'habile artiste qui l'exprime : elle inspire , disons mieux , elle commande le plaisir à tous ceux qui jettent les yeux sur son ouvrage.

La *grace* ne connoît ni les principes , ni les conventions. Chaque nation peut bien avoir son genre de *beauté* ; mais la *grace* est une pour tout pays.

Elle ne peut se décrire , ni se mesurer , ni se déterminer ; en tout cela , plus fine , plus fugitive , plus universelle que la *beauté*. Aussi leur essence , comme leurs effets , sont-ils différens : ces deux qualités exquisées ne se ressemblent que par leurs attraits , toujours cependant plus victorieux dans la *grace*.

Celle-ci plaît & ravit sans la précision de

formes adoptée par les artistes pour exprimer la *beauté*. La *beauté* , toute admirable qu'elle est , n'attire & ne charme que par la *grace* qui l'accompagne quelquefois , & qui seule la rend accomplie.

La *grace plus belle encore que la beauté* , dit la Fontaine en faisant la peinture de la Déesse des Amours. Et convenons-en ; ce poète a été peut-être dans l'art de peindre à l'esprit , le seul des nôtres qui fût en possession de définir la *grace* ; parce qu'elle naissoit sous sa plume comme sous les pinceaux de l'Albane.

On vient de dire que les *graces* ne s'acquiescent pas , c'est aussi l'avis de Montefquieu : « Pour en avoir , ajoute-t-il , il faut être naïf ; » mais comment travailler à être naïf ? »

La naïveté qui donne la *grace* dans la nature , peut seule la produire dans l'art qui l'imité. Dès le moindre mouvement pour courir après elle , on s'en éloigne.

Si tel est le vrai caractère de la *grace* , que l'écrivain célèbre que nous venons de citer la fait entrer dans un chapitre (1) qu'il intitule : *Le je ne sais quoi* , on sent qu'on ne peut raisonnablement s'appesantir sur son essence , encore moins prétendre donner des méthodes pour l'obtenir.

Dire , comme M. Watelet (2) d'après Félibien (3) : « Que la *grace* consiste dans l'accord des mouvemens produits par la beauté , » avec les mouvemens de l'ame ; c'est-à-dire que la *beauté* est nécessaire à la *grace* , c'est une assertion qui n'est pas toujours vraie. En second lieu , l'accord des mouvemens du corps avec ceux de l'ame convient autant à l'expression exacte de toutes les passions , qu'aux *graces*.

Félibien prétend encore que la *grace* est un mouvement de l'ame dont on ne juge que par l'action du corps. Ce principe n'est exact ni général. La *Diane endormie* de Piètre de Cortone , la seule figure de ce peintre où l'on voye de la *grace* sans *manière* ; la Sainte-Cécile expirante du Dominiquin , & quelques autres encore prouvent que l'art , comme la nature , met de la *grace* même dans l'inaction (4).

(1) Essai sur le goût.

(2) Réflexions à la suite du Poème de l'art de peindre.

(3) Entretien premier sur les vies & les ouvrages des Peintres , in-12. pag. 44.

(4) Félibien auroit pu répondre que l'inaction même doit être regardée , dans l'art , comme un mouvement , parce qu'elle est la continuation de l'attitude que la figure est censée avoir prise dans son dernier mouvement. Une personne endormie peut avoir de la *grace* , parce qu'elle peut conserver une attitude gracieuse qu'elle a prise en s'endormant ou pendant son sommeil. La douce convulsion de Sainte Cécile expirante est un mouvement. Enfin une personne morte peut avoir encore de la *grace* , parce que le dernier mouvement qu'elle a fait , & dont elle conserve l'attitude , a pu être gracieux. Note de l'Éditeur.

La seule & la sûre manière d'expliquer la *grace* dans l'art, c'est d'indiquer où elle se trouve.

Le Corrège est présenté comme le maître des *graces*. On ne peut lui refuser cette distinction, si on considère ses ouvrages principalement du côté de l'exécution ; car dans la *grace* des attitudes, il est par fois un peu recherché.

L'Albane nous semble avoir atteint cette partie de la *grace* dans le plus haut degré. Il n'y prétend jamais, & tout la respire dans les mouvemens simples, naîfs de ses figures.

La Vénus de *Médicis*, la Vénus *accroupie*, l'*Apollino*, l'Hermaphrodite, sont comme l'indique fort bien Mengs (1), de vrais modèles de *grace* que nous avons dans l'antique.

François Duquesnoy, dit le Flamand, le Puger dans quelqu'une de ses statues, sont les sculpteurs modernes qui aient le mieux senti les *graces*. Parmi nos peintres françois, Sébastien Bourdon les a connues.

Plaire est un des grands buts de l'art. Rien n'est plus propre à le remplir que d'y mettre de la *grace*. Carle Maratte en sentoit le prix : il en avoit beaucoup recherché les moyens. Il voulut peindre les trois *graces*, & il leur fait dire ces mots dans son tableau : *niente senza di noi, rien sans nous*. Mais lui-même connu - il la *grace* ! non sans doute, car il y travailla.

Bien peu d'artistes ont excellé dans l'art de donner la vraie *grace* à leurs figures, & de la réunir à ce mérite d'exécution qui contribue à la caractériser. Raphaël lui-même a mieux connu la beauté que la *grace* ; & , comme l'observe Mengs, son pinceau s'opposoit à ce qu'il pût l'exprimer ; j'ajouterai que la *sévérité* de ses formes y mettoit encore un obstacle. Parmesan a fait grimacer ses figures à force de vouloir *faire de la grace* ; Andrea Sacchi, malgré la beauté de son dessin, la *grace* de son pinceau, & quoiqu'il fût élève de l'Albane, rend la beauté trop froide pour avoir de la *grace* ; parmi nous, les Coypels ont affecté de donner des *graces* à leurs figures, & par-là elles sont minaudières ; Watteau, notre aimable Watteau n'a pas rendu la *grace*, il est gracieux. Car ce qu'on entend par gracieux en françois, signifie le genre agréable, doux, galant ; mais n'exprime pas l'équivalent de la *grace*. Ainsi on dit dans ce sens que Mignard, C. Maratte, Pierre de Cortone, sont des peintures gracieux, parce que leurs tableaux représentent souvent des femmes, des enfans & des sujets agréables, & que Joseph Ribera, le Caravage, Jouvenet, n'ont jamais fait le gracieux, par la raison contraire.

Pour exprimer que la *grace* se trouve quelquefois dans d'autres parties de l'art, on dit

ce tableau est peint avec *grace*, ce peintre met beaucoup de *graces* dans ses formes, telle composition est pleine de *grace*, telle statue est exécutée avec *grace* ; enfin toute les parties de l'art sont susceptibles de *grace* ; mais la *grace*, proprement dite, ne réside que dans le choix des attitudes & du caractère des formes. (*Article de M. ROBIN.*)

GRACIEUX (adj.) Cet adjectif a une signification plus vague que le substantif dont il derive.

En effet, lorsqu'on dit qu'un objet a de la *grace*, cette manière de s'exprimer donne une idée plus précise, & inspire un sentiment plus déterminé, que si l'on disoit que cet objet est *gracieux*. Ce dernier terme même est souvent susceptible d'une nuance d'ironie que le mot *grace* ne reçoit pas.

La *grace* inspire un intérêt qu'on se sent comme forcé de respecter, quand on n'auroit pas l'âme disposée aux sentimens plus doux & plus tendres qu'elle inspire, & ce seroit un signe funeste pour le sentiment & les arts si elle perdoit cet avantage.

On a désigné dans la peinture une sorte de *grace* par le mot *gracieux*. On comprend dans ce genre tous les ouvrages de l'art qui sont plus susceptibles d'agréemens que de force. On a eu l'indulgence d'y admettre jusqu'à l'afféterie, & au manière de nos mœurs. On dit d'une pastorale, où rien n'est simple & vrai, c'est un ouvrage dans le genre *gracieux* : on dit par opposition, d'une composition où tout est exagéré, qu'elle est du genre terrible. Ces distinctions tiennent à nos recherches modernes, & je les crois bien plus nuisibles qu'avantageuses aux arts. Elles conduisent à des idées fausses qui ne sont pas dans la nature, où tout ce qui a rapport à l'art, semble lié par des nuances qu'on ne peut classer, comme les couleurs qui sont tellement fondues, qu'on ne peut en faire des divisions précises. Les jeunes artistes, & le public qui est toujours jeune lorsqu'il manque de véritables instructions, prennent comme à l'envi, des idées de classes & de genres qui les trompent. Les talens médiocres s'y attachent, parce qu'ils croient s'y faire un appanage. Les Juges ignorans en font la base de leurs décisions, & tout cela nuit aux progrès des arts, à ceux de la peinture & des véritables artistes. La juste convenance & la vérité comprennent tout ce qui mérite justement d'être distingué. Il n'y a en fin bien réellement que deux genres principaux dans les Beaux-Arts, le bon & le mauvais.

Pour vous, jeunes artistes, si vous cherchez expressément dans vos ouvrages à être *gracieux*, il est bien à craindre que vous ne tombiez dans l'affectation, ou plutôt dans l'afféterie. Ayez

(1) Œuvres complètes de Mengs, in 4^e, 2 vol., pag. 46.

en vue la grace dans les figures & dans les objets qui comportent cette perfection; vous vous dirigerez à un but qui n'est pas arbitraire; mais foyez bien persuadés que plus vous faires d'efforts pour donner, par exemple, un air *gracieux* aux têtes que vous peignez, plus vous vous éloignez de la véritable grace.

Dans le *portrait*, l'air qu'on appelle *gracieux* est presque toujours une *grimace*. Tel est dans la société, si on l'examine bien, le maintien habituel de quelques femmes qui se commandent le sourire, qu'elles ont composé devant leur glace, qui s'exercent à un doux langage, comme elles apprennent des chansons, & qui sans que leur ame s'intéresse, se font une sensibilité de circonstance & de moment.

Le mauvais peintre de portrait croit rendre ses têtes *gracieuses* en relevant les coins de la bouche. Il pense leur donner du sentiment, en allongeant & rapprochant un peu les paupières, & en soulevant la prunelle. Ces moyens ridicules expliquent la manière dont il conçoit le sens du mot *gracieux*.

Que les artistes plus habiles se rappellent souvent ces ridicules. Ce préservatif est d'autant plus nécessaire qu'ils rencontrent trop souvent dans la société de ces physionomies de commande.

On prescrit l'air *gracieux*, la mine *gracieuse* aux enfans. On appelle tristes & peu sociables ceux qui abandonnent leurs traits à la disposition de leur ame. C'est un mal peut-être nécessaire dans la société. Il n'est pas aussi nécessaire dans la peinture, & les peintres devroient bien au moins conserver dans le monde qu'ils créent, les types de la franchise, du sentiment & des vérités de la nature. (*Article de M. WATELET.*)

GRADATION (subst. fém.) Si la *gradation* en rhétorique est une différence graduée des expressions par lesquelles on parvient à la plus forte expression; la *gradation* dans l'art exprime les différens degrés qu'il est nécessaire de parcourir afin d'atteindre au plus haut degré dans chacun des parties qui le composent.

Ainsi, par rapport à la peinture, il faut de la *gradation* dans la *disposition*, dans les *formes*, dans les *caractères*, dans les *expressions*, dans les *mouvemens*, dans les *plis des draperies*, dans les *teintes*, dans les *tons*, &c.

Si nous nous étions occupés d'un ouvrage complet sur cet art, nous aurions voulu, par le système de notre plan, traiter de la *gradation* en parlant des diverses parties que nous venons de nommer; mais n'ayant pas été à portée de suivre cet ordre, nous parlerons dans cet article de la *gradation*, dans toutes les parties dont les mots ont déjà été publiés, & nous renverrons nos opinions sur la *gradation* dans

les *plis des draperies*, dans les *teintes*, dans les *tons*, dans les *mouvemens* aux articles de ces divers mots.

Tout homme un peu réfléchi sent qu'il doit y avoir de la *gradation* dans les ouvrages de l'art, puisque la nature en montre par-tout.

La disposition des groupes & des figures est le premier point dans lequel la *gradation* doit être observée: tellement que d'elle dépend la clarté du sujet. Veut-on conduire l'œil du spectateur sur le principal personnage de la scène? il faut que tous les groupes, toutes les figures mènent à lui par les degrés de leurs plans, de leurs formes générales, & de leurs actions. Porus défait & blessé est amené aux pieds d'Alexandre. Dans ce moment la chaleur de l'action est apaisée; cela se voit au calme du héros de Macédoine; cette tranquillité de situation passe à ses favoris, & diminue à proportion que les figures s'éloignent du personnage capital. La *gradation* d'action relative à la *disposition* entraîne aussi celle des formes des groupes.

Le roi des Indes & ceux qui le portent produisent un ensemble dont la forme est transversible par sa disposition; Alexandre à cheval devenant plus élevé est disposé en pyramide, & les divers groupes de soldats qui combattent & amènent des esclaves, offrent des angles de diverses ouvertures. Les plans se succédant avec clarté & sans interruption jusqu'au roi, l'œil les a parcourus, & s'arrête où ils sont interrompus, je veux dire à la figure du vainqueur de l'Inde. C'est ainsi que l'attention est fixée par la graduelle disposition des groupes vers le but où réside la morale & l'héroïsme de cette scène pompeuse. Telle est la leçon que le tableau de le Brun nous donne sur la *gradation* dans la disposition. Le Poussin dans un sujet moins héroïque l'a voit donnée par son tableau de la manne; mais Testelin dans ses tables sur la peinture n'eût-il pas préférablement cité celle de le Brun, si celui-ci n'avoit été son contemporain?

Il est une *gradation* dans les formes de la composition pittoresque & dans celles de chaque figure. Pour la première espèce, citons Rubens: soit qu'il présente Henri IV & Marie de Médicis dans l'Olympe sous l'emblème poétique de Jupiter & de Junon, soit qu'il veuille nous fixer sur Paul terrassé par la voix qui lui reproche sa persécution impie: les formes de détails conduisent par degrés aux formes générales de ces compositions, & y répandent une grace qui s'obtient par leur *gradation*.

Les formes du corps humain présentent une sensible *gradation*. C'est dans les ouvrages des Carraches, plus encore dans ceux de Raphaël & de Michel-Ange, mais souverainement dans les sculptures antiques qu'il en faut voir les combinaisons exquises. Elles les portent au sublime. Le

corps du Laocoon, les têtes de l'Antinoüs, de la Vénus, du Jupiter &c. montrent dans quelle proportion de degrés une forme doit conduire à une autre. La *gradation* d'une forme ressentie à une forme délicate, & alternativement des formes douces aux formes majeures, produit la justesse des contours qui indique l'âge, le sexe, le caractère & l'action des figures. Par la *gradation*, on jouit sans choc des différences infinies qui se trouvent entre toutes les formes du corps qui cependant conserve son caractère général ;.... mais c'est ici que les mots manquent ; c'est ici que les yeux même manquent à tout homme qui n'aura pas étudié bien des années le crayon à la main, avec de la sagacité & de bons principes, les ouvrages célèbres que je viens de citer. Passons à la *gradation* dans les caractères.

Cette *gradation* sera sentie par tout homme d'esprit & c'est ce qui a fait juger le Poussin d'une manière si intéressante par tous les gens éclairés. Mais Raphaël le surpassoit encore. Pour montrer jusqu'où il portoit l'art des caractères dans tous les degrés, choisissons dans les ouvrages de ce grand homme un des moins piquans par l'expression. Par exemple les noces de Psyché, qu'il a peintes à la Farnesine. Les Dieux y assistent avec dignité & par conséquent, on lit peu les affections de l'âme sur leurs visages ; mais comme on reconnoît toutes les différences des caractères ! par quelle sublime *gradation*, de Ganymède tête simple & naïve, on arrive à la majesté terrible de Jupiter ! les femmes de même depuis Flore jusqu'à Junon, font parcourir par des degrés qui multiplient l'intérêt, tous les différens genres de beautés, toutes les diverses sortes de graces.

Raphaël est, à mon jugement, le peintre qui a porté au plus haut degré l'art des caractères, & il seroit difficile d'en nommer un autre qui ait pu faire sentir, comme lui, leur *gradation*. On peut encore le citer pour celle des expressions ; dans une scène immense où il a su l'appliquer, sans foiblesse, sans distraction. Je veux parler du tableau appelé la Dispute du Saint-Sacrement ; d'un côté, le dépit, l'inquiétude, l'agitation, la colère, l'envie se lisent dans les figures des Hérétiques qui s'occupent à combattre la croyance de l'Eglise ; de l'autre, courage, force inspiration, pitié, voilà ce qui est très-bien exprimé dans celles des Pères réunis pour repousser leurs efforts. Toute cette partie terrestre du tableau, ne fait voir que des expressions qui tiennent à l'homme soit en bien soit en mal. La candeur, la profondeur de l'intelligence, la plénitude de la confiance, les transports de la béatitude : tels sont les mouvemens qui résident sur les nuages, & telle est la *gradation* par laquelle on parvient à la figure majestueuse qui représente la Divinité,

Nous pouvons parler d'un ouvrage aussi à fresque sur un sujet moins sublime, où les expressions sont graduées par des nuances bien subtiles, & cependant bien sensibles. Il est du Dominiquin à Grotta Ferrata. L'action en est simple. Un Saint Abbé guérit un jeune homme par l'attouchement d'une goutte d'huile. Ce personnage est tranquille mais pénétré d'une confiance toute divine ; & on parvient graduellement à cette expression pénétrante par celle du malade, dont la satisfaction intérieure est bien sentie, par les transports d'admiration du père, par la reconnaissance & la vive émotion de la mère, enfin par l'espèce de stupeur des assistants.

Disons qu'en général la *gradation* dans les diverses parties de l'art, sert à faire valoir un point par un autre point : non pas par un effet qui réponde à celui des oppositions ; mais en conduisant par degré au but d'intérêt que veut produire l'auteur de l'ouvrage : en cela bien différente de la variété qui admet tout pourvu que rien ne se ressemble, la *gradation* n'a d'effet que par l'accord qui se trouve entre des objets différens. Elle est mesurée, & ce n'est que par des intervalles proportionnés qu'elle s'avance à la perfection dans les grandes parties de l'art qui, comme nous l'avons dit, en sont toutes susceptibles. (*Article de M. ROBIN.*)

GRAIN (subst. masc. (terme de gravure. On l'emploie pour désigner l'effet que produisent les tailles différemment croisées entr'elles. Ces tailles forment un bon, un mauvais grain.

GRAND (adj.) On doit désigner le mot *grand* dans la peinture comme figuré, parce que le petit nombre d'acceptions dans lesquelles il est pris au propre, appartiennent plutôt à la langue générale, qu'au langage de l'art.

En effet on dit un *grand tableau*, comme on dit un *grand meuble* ou un *homme plus grand que les autres* ; mais lorsqu'on dit un *grand caractère de composition* ou de *figure*, une *grande manière*, on s'exprime figurement, & dans ce langage de l'art, on est même autorisé, par une manière de parler qui lui est propre, à dire : *Il y a dans ce que peint ou dessine le Corrège, par exemple, un grand, un certain grand qui frappe & qui plaît.*

On dit de même une *grande machine*, pour désigner une composition imposante ; cette *figure est grande*, pour exprimer qu'elle est majestueuse. C'est donc relativement à l'impression que certains objets représentés font sur l'esprit & sur l'âme, plutôt que sur les regards, que l'on se sert du mot *grand*.

Le *grand* dans ce sens figuré, appartient de bien près au *sublime*. Un *grand caractère de dessin* & d'expression est à-peu-près ce qu'on

peut concevoir de plus propre à frapper, à élever l'âme de ceux qui s'en occupent.

Le *grand* est simple & tend principalement à une unité d'effet comme le *sublime*.

La multiplicité de parties, d'actions, d'ornemens, d'accessoires, est contraire au *grand* dans tous les arts, comme dans la peinture.

Ainsi une figure dont les principales parties sont principalement désignées, mais dans laquelle les détails peu importants de ces parties ne sont pas assez prononcés pour fixer & attacher partiellement les regards & l'attention (si d'ailleurs elle est régulière dans ses proportions, & juste dans son mouvement) a un caractère *grand*, qui ne peut manquer de se faire appercevoir.

De même un site qui offre peu de détails particuliers d'objets, mais qui est composé de vastes plans, & éclairé par de belles masses de lumière & d'ombre, offre quelque chose qui inspire l'idée de *grand*.

Un sujet composé de peu de figures, accompagné de peu d'accessoires, devient *grand*, parce qu'il est simple, & qu'il tend d'une manière sensible à l'unité de composition.

Si cependant les sujets que traite l'artiste exigent beaucoup de personnages, comme sont, par exemple, les cérémonies, les tumultes, les batailles, il faut alors, pour qu'ils paroissent *grands*, pour que leur composition ait de la grandeur, qu'ils soient si bien ordonnés, que les objets, disposés par groupes, ou éclairés par masses, rappellent une simplicité & une unité de composition, qui ne peut pas s'y trouver d'après le nombre des objets qui doivent y entrer indispensablement.

Le repos que ces fortes de compositions, ordonnées avec art, & dans l'intention que je viens d'exposer, occasionnent aux regards, ainsi que la facilité qu'elles procurent au spectateur de fixer son attention, & de comprendre aisément le but de l'action générale, équivalent à la simplicité fondée sur le petit nombre.

On sent, par ces explications, que les actions simples, & qui ont par elles-mêmes un caractère d'unité, ainsi que les mouvemens nobles, tendent d'eux-mêmes à ce qu'on entend par *grand* dans le langage de l'art. On conçoit par opposition que tout ce qui est compliqué, surchargé dans les choses, dans les actions, dans les expressions, s'éloigne du *grand*, & qu'il est plus difficile à l'artiste de l'y ramener.

Voilà ce qui regarde le choix du sujet & l'ordonnance. Par rapport au choix, c'est la simplicité noble & l'unité qui y impriment le sceau de la majesté & de la grandeur; & quant à l'ordonnance, ce sont les dispositions des masses, des groupes, soit d'objets, soit de lumières & d'ombres qui lui donnent le caractère *grand*.

Le choix des couleurs influe sur ces moyens, parce qu'il contribue à l'unité de l'harmonie & même du clair-obscur.

Si l'on parcourt les autres arts, on trouvera que le mot *grand* a les mêmes principes, & relativement à chaque art, les mêmes caractères de moyens.

Homère est *grand* dans l'Iliade, par la simplicité de son sujet, de son action, de ses détails même qui ne sont point compliqués, point trop décomposés, par son raisonnement qui est juste, ses expressions qui sont nobles sans recherche, & par la propriété des mots.

Un ouvrage d'architecture vaste, ou d'une dimension bornée, offre un *grand* caractère, lorsque ses masses sont simples, & que ses détails bien proportionnés, placés à propos & point surchargés d'ornemens, ne nuisent point à ce premier effet d'unité qui a été l'intention de l'Auteur, en disposant les masses d'une manière *grande*. Un très-grand édifice peut avoir un *petit* caractère; cependant il faut remarquer que, dans la seule architecture peut-être, une masse considérable de bâtiment, quoique défectueuse à bien des égards, comme les galeries du Louvre, & tels qu'étoient plusieurs édifices anciens dont il nous reste des vestiges, peut avoir un caractère *grand*. Une des raisons, c'est que le spectateur étant obligé, pour l'embrasser entièrement d'un regard, de s'éloigner beaucoup, les petits détails qui en forment les défauts, disparaissent, & qu'on n'aperçoit plus que des masses, qui, dans cet art, sont toujours régulières, parce qu'elles sont circonscrites par des lignes droites & forment des parallélogrammes réguliers pour la plupart.

Enfin dans le discours même, un mot qui enferme un sens bien juste, un sentiment bien décidé à quelque chose de *grand* par la simplicité. C'est ce que l'on éprouve, lorsque le vieil Horace de Corneille répond : *Qu'il mourut*, & l'on voit sensiblement que le second vers, par un détail inutile en ce moment, affoiblit le *grand* qui résulte de deux mots simples qui expriment un sentiment très-noble.

Sur quoi je me permettrai d'observer que quelquefois, relativement aux bornes de l'intelligence des hommes, & aux desir fréquent qu'ils ont de les franchir, le *vague* & le *vaste* dans les idées & dans les choses, produit assez souvent l'effet du *grand*, qui effectivement y semble compris. Le *vague* n'offrant pas de détermination précise à l'esprit, & le *vaste* n'offrant aux regards que des limites indéfinies & très-étendues; il en résulte une sorte de *grand*, à la vérité indéterminé, mais qui est imposant.

Ainsi, cette expression frappante : *Un homme s'est rencontré*, en impose, parce qu'elle représente vaguement un homme qui, peut-être

unique sur la terre, s'offre dans une circonstance intéressante; de même une plaine très-étendue, la surface de la mer, qui ne semble bornée que par l'horizon, le tems, l'espace, l'univers, la nature, tous ces mots & tous ces objets enfin qui n'offrent que des idées vagues, ont quelque chose de *grand*.

Je reviens, de ces idées vastes qui pourroient s'égarer trop loin de mon sujet, aux disciples de la peinture, pour ajouter à ce que j'ai dit en général sur le mot *grand*, quelques conseils plus relatifs à l'art qu'ils veulent pratiquer.

L'exagéré, l'outré, le gigantesque, sont les écueils que vous avez à craindre, lorsque vous desirez de vous montrer *grands* dans vos ouvrages, & ces écueils sont d'autant plus dangereux qu'ils se présenteront à vous, & vous attireront, si votre génie n'a pas, pour ainsi dire, en lui-même, la véritable mesure de la grandeur qui convient aux moyens de votre art. Une figure plus petite que nature peut avoir le plus grand caractère, & un figure gigantesque court risque, lorsque l'on manque de lui donner le caractère dont j'ai parlé, d'être d'autant plus imparfaite & d'autant plus ridicule, que les défauts frappent alors en raison de ses dimensions.

La figure outrée dans son attitude ou dans son expression, ou dans ses mouvemens, est bien loin de la grandeur dont nous avons parlé.

La colère du maître du monde s'exprime avec grandeur dans Homère par un seul mouvement des sourcils.

Observez un petit homme : voyez-le démontrer son courroux; l'activité le rend souvent ridicule, comme la pesanteur & la mal-adresse abaissent, pour ainsi dire, le géant qui perd lors le caractère *grand* que sembleroit devoir offrir sa dimension.

Ayez donc l'ame *grande*, si vous pouvez vous donner cette qualité ou cette dimension morale, & vos figures, vos compositions seront *grandes*. Il seroit aisé de reconnoître que cette perfection de l'art est une de celles qui dépendent le plus du caractère de l'artiste.

Il est vrai que j'ai eu tort peut-être de dire : ayez une ame *grande*; car on ne se donne pas ce dont la nature seule s'est réservé la distribution, qu'elle exerce avec une inégalité, dont on a trop souvent droit de se plaindre; mais enfin ce qui est certain, c'est qu'un peintre qui se voit obligé de chercher hors de lui des modèles *grands*, s'y trompe souvent, ou les imite mal.

Il trouvera plutôt la beauté dont il ne sera pas doué, parce que la beauté a pour la laideur un attrait que la grandeur n'a jamais pour la petitesse à qui elle est plus ordinairement antipathique.

Soyez bien convaincus, pourroit-on dire à tous les hommes, que l'orgueil & la vanité sur-tout ne sont point la véritable grandeur.

Mais enfin, si, comme artiste, vous n'êtes pas né *grand*, consolez-vous; sur-tout ne croyez pas en imposer par la vanité & par les dimensions gigantesques de vos figures. On peut être vertueux, estimable, & même très-bon peintre, sans avoir ce caractère *grand* dont traite cet article & sans entreprendre les ouvrages de peinture qui exigent principalement qu'on soit *grand*.

L'objet le plus essentiel dans les arts est de ne pas s'obstiner à la prétention de paroître ce que l'on n'est pas. Les efforts qu'on perd pour acquérir une perfection à laquelle on ne peut atteindre, privent même de celles qu'on a reçues de la nature. (*Article de M. WATELET.*)

GRANDIOSE (adj.) du mot *grandioso*, employé par les artistes d'Italie. Ce terme qui appartient plus particulièrement à la peinture que le précédent dont il dérive, en emprunte aussi en grande partie sa signification. Cependant le mot *grandiose* a un sens qui semble moins déterminé. Il se dit d'une composition, d'une figure, même d'une seule tête, & désigne, pour ainsi dire, l'apparence du grand, en sorte qu'on diroit, *cette esquisse, ou l'ébauche de ce tableau a quelque chose de grandiose; cette tête à peine indiquée paroît grandiose*: on dit dans le paysage, *un site grandiose*. Le grand suppose l'ouvrage terminé, & exprime un jugement précis & absolument terminé. (*Article de M. WATELET.*)

GRANDIOSITÉ (subst. fém.) La *grandiosité* ou le grand style, est comme l'observe M. Mengs, celui où le peintre a fait choix de grandes parties, en omettant les médiocres & les petites. Le visage de l'homme, par exemple, est composé d'un front, de sourcils, d'yeux, d'un nez, de joues, d'un menton, d'une barbe. C'est ce qui forme les grandes parties, & chacune en renferme beaucoup d'autres plus petites. Si le peintre ne cherche qu'à bien représenter les parties principales dont nous venons de parler, il aura un grand style; s'il s'arrête de même aux secondes, son style ne sera que moyen ou médiocre; & lorsqu'enfin il descend dans les plus petits détails, son style devient petit, mesquin, & même ridicule. On peut donc tomber dans le style mesquin en peignant une figure colossale; de même qu'on peut avoir un grand style, en représentant de petits objets.

Or, comme la peinture ne sert qu'à rendre l'apparence visible des choses, & même leur apparence visible à une certaine distance du

spectateur, elle aura atteint son but toutes les fois qu'elle nous donnera une idée claire, évidente, & qui ne fatigue point l'esprit : voilà ce qui fait que le grand style est en même-temps le beau style.

Quelques peintres célèbres se sont fait une fausse idée de la *grandiosité*, & ont cherché à y parvenir par des routes tortueuses qui n'ont servi qu'à les en écarter. Michel-Ange, par exemple, auroit corrompu, par son ascendant, le goût de son siècle, si Raphaël ne s'y fût pas opposé par son goût plus judicieux. Michel-Ange, pendant la longue durée de sa vie, n'a jamais fait aucun ouvrage de peinture, de sculpture, ni peut-être même d'architecture, avec l'intention de plaire, ou de produire la beauté, qu'il ne connoissoit pas, sans doute ; mais seulement pour faire briller son savoir. On voit que, dans toutes ses figures, il a cherché les attitudes les plus violentes, les plus forcées, ou celles qui étoient les plus propres à faire paroître ses connoissances dans l'anatomie ; aussi a-t-il fortement prononcé les muscles & l'emplacement des os, comme s'il avoit craint que le spectateur n'eût pas reconnu son talent sans ces formes lourdes & chargées. Cet artiste croyoit cependant avoir un grand style, quoiqu'à la lettre il n'eût qu'un petit style, puisqu'il le chargeoit de tant de détails qu'il auroit dû négliger. Il suffit de voir son fameux jugement dernier, pour se convaincre de ce que je dis, & jusqu'où l'extravagance peut égarer un artiste dans la composition de ses ouvrages. M. Falconet a eu raison de dire que le célèbre Moïse de Michel-Ange ressemble plutôt à un forçat qu'à un législateur inspiré.

Ses ouvrages méritent pourtant d'être étudiés, pour se former dans la correction du dessin & dans la connoissance de l'anatomie ; mais en se rappelant toujours que ce ne sont là que des moyens qui peuvent conduire au véritable but de l'art. (*Extrait des observations de M. le CHEVALIER AZARA, sur le traité de Mengs, intitulé : Réflexions sur la beauté & sur le goût dans la peinture*).

GRAPPE DE RAISIN. C'est au célèbre Titien, dit-on, que l'art de la peinture doit les principes cachés qu'on donne à entendre aux artistes, par l'exemple de la *grappe de raisin*. Le savant peintre que je cite, qui peut être regardé comme un des plus grands coloristes qui aient existé, en réfléchissant sans doute sur l'accord de la couleur & du clair-obscur, avoit observé que la dégradation des nuances & celle des effets de la lumière & de l'ombre, produisent dans un petit espace, à l'égard des grains qui composent une *grappe de raisin*, ce qu'ils produisent d'une manière moins démontrée & plus difficile à appercevoir sur les corps

divers, qui, dans un plus grand champ, s'offrent sans cesse à nos regards.

Titien se servoit donc de cet objet de comparaison, pour développer ses idées & pour rendre plus frappantes les instructions qu'il donnoit à ses élèves. Dans ces instructions, il leur faisoit remarquer que chaque grain en particulier est l'objet d'une dégradation de lumière comme insensible & d'une dégradation de nuances extrêmement fines, à cause de la forme régulièrement ronde de chacun de ces grains, & qu'en même-temps, ces dégradations partielles sont toujours subordonnées elles-mêmes à une dégradation plus étendue, qui a lieu sur la *grappe* entière, regardée comme un seul corps : effet semblable dans ses principes & ses conséquences à celui qui s'opère dans chaque grain en particulier.

De ces observations, tirées de la *grappe de raisin*, il entroit sans doute dans tous les détails qui sont du ressort de l'accord des groupés & de l'harmonie du coloris & du clair-obscur.

Nous trouvons l'application de ces loix qu'il connoissoit si bien, dans ses ouvrages ; mais il faut avoir déjà fait un chemin assez considérable dans l'art de la peinture par le raisonnement & l'observation, pour être en état d'entendre ces leçons pratiques, de lire dans les tableaux des grands maîtres & d'en profiter. Rien n'est aussi juste que le conseil qu'on donne aux artistes qui commencent leur carrière, lorsqu'on leur dit : *Voyez, étudiez les ouvrages de Titien, de Raphaël, de Vandick*. Ils cherchent à obéir sans doute ; mais s'il en est beaucoup qui regardent, il en est peu qui voyent. (*Article de M. WATELET.*)

GRAVER (v. act.) Graver en bois, en pierres fines, graver des médailles, graver à l'eau-forte, au burin, en manière noire, à la manière du crayon, en gravure pointillée.

L'art de graver en médailles tient à la partie de la sculpture qu'on nomme bas-reliefs, & n'en diffère pas pour l'art. Celui de graver en pierres fines tient à la sculpture en bas-relief & en ronde-bosse. Le métier de ces deux genres de gravure ou de sculpture en petit, appartient entièrement à la pratique.

La théorie de la gravure en bois est la même que celle de la gravure à l'eau-forte & au burin ; en observant cependant que les procédés de la gravure en bois & la matière sur laquelle elle opère, ne lui permettent pas toutes les finesse & toutes les ressources qu'offrent la pointe & le burin opérant sur le cuivre.

La théorie de la gravure, en manière noire, de la gravure colorée, de la gravure pointillée n'est pas différente de celle du dessin. On se contentera d'en indiquer en peu de mots la manœuvre à l'article GRAVURE, & on se réservera

servera d'en parler avec l'étendue convenable dans le Dictionnaire de la pratique.

La théorie de la *gravure* dans la manière du crayon est bien simple, puisqu'elle consiste à copier servilement les hachures & le grené du dessin qu'on veut rendre. C'est donc dans le Dictionnaire de la pratique qu'on doit chercher les détails de ce métier.

Mais quoique la *gravure* à la pointe & au burin ne soit qu'une manière de dessiner ou de peindre avec l'un de ces deux instrumens, ou avec ces deux instrumens combinés, cependant comme ils produisent des travaux bien différens de ceux du crayon ou du pinceau, & que l'expérience & l'observation des artistes ont fait connoître quels étoient ceux de ces travaux qui convenoient le mieux aux différens objets, la théorie de cette gravure est devenue fort étendue. Nous allons en donner quelques détails, non pour éclairer les artistes, mais pour satisfaire ceux des amateurs qui ne sont pas entrés dans une connoissance intime d'un art qui fait leurs plaisirs.

Pour rendre ces détails intelligibles, il est nécessaire de dire ici quelque chose de la pratique.

La planche destinée à *graver* à l'eau-forte est entièrement couverte d'une couche très-mince de vernis noirci à la fumée. On se sert pour *graver* sur ce vernis de pointes d'acier ajustées à un manche de bois, gros à peu-près comme une très-forte plume. Chaque trait de pointe doit enlever le vernis & laisser le cuivre à découvert sur son passage. Ainsi ce qui sera blanc dans l'estampe, conserve sur la planche le noir du vernis, & ce qui sera noir à la couleur du cuivre que l'opposition du vernis rend très-brillante. Quand le travail est fini, on le fait creuser plus ou moins par l'eau-forte. Ce n'est pas ici le lieu de parler de cette opération.

La *gravure* au burin opère sur le cuivre nud. On commence seulement par tracer à la pointe sur le vernis le contour, & les places des principales formes, des ombres & des lumières; mais on ne fait pas mordre ces traits à l'eau-forte, & on découvre le cuivre quand ils sont entièrement placés. Ils n'y laissent qu'une trace légère, qui se perdra d'elle-même dans la suite du travail.

Le burin est une sorte de lame épaisse d'acier, carrée ou lozange, terminée en pointe, & coupant d'un seul côté. Elle est montée d'un manche de bois en forme de pomme, ou de champignon, qu'on coupe d'un côté pour que l'instrument avec son manche puisse se coucher à plat sur le cuivre. Ce manche, quand on grave, est appuyé contre le creux de la main, ou plutôt contre la partie intérieure de la main que touche le bout du petit doigt quand on le ferme sans effort. Le pouce & le doigt du milieu pressent

& contiennent la lame du burin dont le doigt index couvre le dos. Cet instrument est poussé par l'os du bras.

Que cela fût maintenant pour les moyens purement mécaniques de la *gravure*, & passons aux moyens de l'art.

La taille principale doit être tracée dans le sens du muscle si ce sont des chairs que l'on grave, suivre la marche des plis si ce sont des draperies, être horizontale, inclinée, perpendiculaire suivant les différentes inégalités du terrain, si l'on a des terrasses à *graver*. Comme on peut considérer des fabriques sous deux dimensions différentes; leur largeur & leur hauteur, on peut en établir la première taille horizontale ou perpendiculaire. Le sens perpendiculaire doit être préféré dans les colonnes, parce qu'une colonne ayant bien plus de hauteur que de diamètre, doit être considérée plutôt comme un corps qui a de la longueur, que comme un corps qui a de la largeur, mais surtout parce que si l'on préférerait de la *graver* suivant sa dimension en largeur, on serait obligé de tenir la taille concave vers la base, horizontale au milieu, & convexe vers le chapiteau, ce qui ferait un effet désagréable à l'œil. C'est bien assez de recourir à ce moyen, quand le ton oblige de soutenir la première taille par une seconde. Mais comme, dans une composition historique, il est rare que l'on voye une colonne entière, le graveur peut souvent établir sa taille suivant le diamètre de la colonne.

Il faut encore considérer qu'une fabrique peut être vue de face ou fuyante. C'est uniquement quand elle est vue de face que les tailles peuvent être horizontales; si elle est vue en fuyant, les tailles doivent suivre la ligne que leur prescrit la perspective & tendre au point de vue.

On peut observer dans la *gravure* des draperies que lorsqu'un pli est long & étroit, la taille principale doit suivre la longueur du pli en se resserrant à son origine; qu'elle doit tendre à la ligne perpendiculaire dans les plis tombans, & suivre la largeur des plis lorsqu'ils sont amples. Une pratique contraire, & l'affectation de ne pas abandonner l'ordre des travaux une fois établis dans les occasions même où il y aurait eu de l'art à les quitter brusquement, a répandu de la mollesse sur les estampes de Bloemart & de ses imitateurs. Ce sont les graveurs qui ont employé le mélange de la pointe & du burin, & sur-tout Gérard Audran, qui, par leur exemple, ont détourné de ce procédé vicieux, même les graveurs au burin pur.

Quelques estampes d'Augustin Carrache, entr'autres son Saint-Jérôme, peuvent donner de savantes leçons pour l'art d'établir les premiers travaux des chairs.

Quelquefois, dans les chairs d'hommes, la

taille principale peut suivre, sur-tout vers le contour, la longueur du muscle. Ce travail un peu roide, & dont il ne faut pas abuser, exprime bien la force de l'action.

Dans les racourcis la taille doit suivre le sens que lui impose la perspective; quand un membre fuit par le trait, il seroit ridicule qu'il avançât par le travail.

Les principes que nous venons d'établir ne sont pas toujours bien évidemment suivis dans les eaux-fortes de peintres; mais les licences agréables que se sont permis quelques artistes ne sont pas des règles. De ce que Benédette, Rembrandt, & même la Belle se sont permis de jouer avec la pointe, parce qu'ils prévoyaient tous les agrémens qui résulteroient de ce jeu, on ne conclura pas que l'art doive toujours être traité comme un ingénieux badinage. D'ailleurs en observant bien leur travail, on verra que les règles y sont moins enfreintes que dissimulées.

On sentira, sans qu'il soit besoin d'en avertir, que les travaux des premiers plans devant être plus nourris que ceux des plans reculés, les ombres plus fortes que les demi-teintes, les terrasses plus brutes que les chairs & les draperies, il ne faut pas tracer l'ouvrage entier d'une même pointe, que certains travaux demandent à être tracés d'une pointe plus forte, d'autres d'une pointe plus déliée.

Sans nous arrêter à l'exemple de Mellan, & à celui de plusieurs graveurs en petit, on peut dire généralement qu'un seul rang de tailles ne suffit pas à rendre tous les tons qui doivent entrer dans une estampe. La première doit souvent être croisée d'une seconde, & quelquefois même d'une troisième & d'une quatrième. Delà résultent différens grains dont les objets reçoivent la variété qui les caractérise.

Quoiqu'on ne risque guère d'établir des troisièmes, & encore moins des quatrièmes à l'eau-forte, parce que l'acide de cette liqueur causeroit des accidens au vernis dans les endroits où il seroit surchargé de travaux, nous dirons cependant ici en passant que la seconde doit être plus écartée & plus fine que la première, la troisième plus que la seconde, & la quatrième encore plus. Quand il ne s'agit que de sacrifier entièrement une partie, en sorte que les travaux n'en pourroient être distingués, il devient inutile de suivre scrupuleusement cette règle.

Dans les travaux des chairs, la première & la seconde doivent former par leurs sections plutôt des lozanges que des quarrés. Le quarré sera réservé pour les matières inflexibles, comme la pierre. Le demi-lozange, ou même le lozange parfait, conviennent mieux à la mollesse de la chair. Les chairs de femmes étant plus délicates doivent donc tendre plutôt au lozange

parfait, & celles d'hommes approcher davantage du quarré. Il est à-propos d'éviter le lozange parfait, & à plus forte raison le lozange ou-tré, dans les parties qui doivent être poussées à un ton vigoureux, parce qu'il faudroit trop de petits travaux pour éteindre le blanc que ce grain laisseroit.

Après avoir ébauché à la pointe les ombres des chairs par des travaux nourris & profonds, & les demi-teintes par des travaux plus légers, & souvent par une seule taille, on a besoin d'un travail plus léger encore pour parvenir doucement à la lumière. Ce travail consiste en points. On peut le prendre d'un peu loin, le commencer par des points longuets en forme de tailles interrompues, & le terminer par des points ronds. On peut, suivant que le goût l'inspire, & que la chair qu'on veut traiter est plus ou moins délicate, tracer les points longs en lignes droites, ou leur faire décrire de faibles courbes.

Un graveur très-justement célèbre, M. Cochin, a conseillé de ranger les points ronds avec beaucoup d'ordre, parce que l'épaisseur du vernis, occasionnera toujours dans cet ordre de faibles dérangemens qui les éloigneront assez de la froide régularité. On les rangera donc, suivant son conseil, comme les tailles dont ils sont la continuation, & on aura soin qu'ils ne soient pas les uns au-dessus des autres, mais que chaque point d'une taille ponctuée réponde à un blanc de la taille ponctuée supérieure & inférieure.

Cependant si l'on veut, comme Gérard Audran en a laissé des exemples, traiter quelques parties en points empâtés, on pourra, dès l'eau-forte, établir des points sans ordre, qui n'auroient d'autre fonction que celle de peindre. Des points plus nourris seront empâtés par d'autres plus légers & moins profonds. Ce premier travail pourra n'être pas agréable par lui-même; mais il sera facile, en terminant, de le néoyer & d'achever de le peindre par un mélange d'autres points au burin & à la pointe sèche. Ce procédé peut avoir ses agrémens & ses avantages. Il est du nombre de ceux qu'on ne doit conseiller aux artistes de suivre ni d'éviter, parce que, dans ces choses indifférentes par elles-mêmes, & qui doivent tout leur mérite à l'art de ceux qui les employent, chacun a sa manière d'opérer qui lui est propre, & réussiroit moins s'il vouloit en changer.

Comme les draperies sont des substances qui ont de la mollesse, le grain lozange semble sur-tout leur convenir. On peut donc en tenir les tailles encore plus lozanges que sur les chairs, sur-tout dans les parties qui ne sont pas plongées dans une ombre obscure. C'est la méthode qu'a suivie dans plusieurs de ses ouvrages Jacques Frey, imité par Wagner, & de

nos jours par MM. Strange & Partolozzi. L'agrément de ce travail a été presque généralement senti, & la plupart des graveurs modernes l'ont adopté. On voit que les Drevets avoient reconnu tout l'avantage de ce grain, & on peut le remarquer souvent dans leurs ouvrages. Edélinck & Nanteuil ont été plus prodigues du quarré; mais ce n'est point à cet égard qu'ils méritent d'être préférés à leurs successeurs. On ne risque rien d'approcher du quarré dans les masses très-fourdes, parce qu'il a plus de repos; mais quelque genre de travail qu'on emploie pour les draperies, au moins doit-on toujours les graver par tailles souples & ondoyantes. Des tailles roides représenteroient plutôt du bois ou de la pierre que des étoffes.

Le linge veut être préparé d'une seule taille, plus fine & plus serrée que celles des étoffes qui ont plus d'épaisseur. Il ne faut pas se hâter de le couvrir d'une seconde, encore moins d'une troisième; on doit chercher au contraire à l'approcher du ton autant qu'il est possible avec une seule taille. Par cette méthode les tailles dont on le croîsera ne feront que le glacer, & conserveront à ses ombres de la transparence.

Il sembleroit qu'en général le grain lozange, ou approchant du lozange, convient à toutes les parties transparentes ou reflétées: & le grain approchant du quarré à toutes celles qu'on veut d'une obscurité sourde & profonde.

Nous avons établi pour règle générale de la disposition réciproque des tailles, que la première soit plus nourrie & plus serrée que la seconde, &c.: mais dans les parties fort fourdes, & très-obscurées, une règle supérieure fait oublier celle que nous venons de rapporter; c'est d'employer tous les moyens d'éteindre ce qui pourroit tenir de la lumière, & la manière la plus sûre d'observer cette loi, est de ferrer & de nourrir presque également tous les travaux, & d'employer, s'il est possible, le quarré parfait, parce qu'il laisse moins de blanc que le lozange & le quarré long.

La pierre neuve & bien conservée exige des tailles d'un quarré parfait, & la seconde doit être égale à la première en force & en distance. Mais la vieille pierre, rongée en partie par le tems, contracte à sa surface une apparence de mollesse qui s'exprime par des travaux moins auitères. Là se peuvent employer des tailles tremblantes, interrompues, des travaux grignotés, & quelquefois un badinage de pointe qui exprime la mousse dont cette pierre est couverte.

Le bois se prépare par une taille longue qui en suit les fibres, moins parfaitement droite, moins ferme, moins régulière que pour la pierre. Les brisures & les fibres du bois s'expriment par des tailles plus serrées, les nœuds par des tailles tournantes; la seconde peut être

lozange ou quarrée sur la première, mais elle doit toujours être moins serrée.

Des tailles courtes, fort tremblées, souvent interrompues, se changeant souvent en points irréguliers, inégaux entr'eux, qui suivent quelquefois les tailles, & quelquefois les contraignent, tels sont les travaux qui conviennent aux chaumières, aux masures, aux cabannes rustiques. Ils doivent dominer dans les parties de demi-teinte & de reslet, & s'il faut qu'ils soient couverts de secondes tailles, elles participeront au même genre, couperont quarrément les premières, & seront assez écartées pour ne servir que de glacis. On se rapprochera du quarré parfait dans les fortes ombres.

Comme la terre est encore plus molle que la substance des chaumières, elle sera gravée d'un travail encore moins ferme, plus brut, plus inégal. On ne risquera rien d'outrer ici le lozange; tous les petits travaux qu'on emploiera pour en éteindre les blancs n'imiteront que mieux la mollesse de la terre. Ce seront aussi des travaux très-lozanges qui formeront les masses d'ombre dans le feuillé des arbres; on y rappellera quelques-uns des travaux qui, sur les lumières, caractérisent ce feuillé. Dire ce que doivent être ces travaux suivant les différentes espèces d'arbres, & les différentes formes de leurs feuilles, ce seroit vouloir donner par écrit une leçon qui ne peut être prise avec fruit que par l'étude de la nature & l'observation des tableaux des plus habiles paysagistes. On peut avertir du moins qu'on ne s'en acquittera jamais bien qu'avec une grande liberté. C'est-là sur-tout qu'on ne peut rendre que par d'adroites indications l'ouvrage de la nature ou celui de ses copistes, & qu'on s'en écartera d'autant plus qu'on voudra les suivre plus servilement.

Les cheveux se gravent par masses; quelques poils voltigeans, de petites masses détachées des grandes, en marquent la légèreté. L'affectation de multiplier les poils voltigeans, comme l'a fait Maffon, nuirait à cette légèreté, parce que la gravure, quelle que soit la finesse de ses travaux, donneroit toujours trop de grosseur à ces poils.

Les crins des chevaux, lorsque ces animaux sont en bonne santé & proprement entretenus, offrent une surface si lisse qu'on doit en négliger les détails, excepté à la queue, à la crinière &c. On grave donc le cheval sans avoir égard aux crins lisses dont la peau est couverte. Mais il n'en est pas de même des animaux à long poil, ou à laine frisée. On ne les gravera jamais mieux qu'à l'eau-forte, parce que le travail de ces poils demande une liberté, une sorte de badinage, une indication spirituelle; à laquelle semble se refuser la marche grave du burin.

Les plumes exigent des travaux légers, propres

& brillans. Si la proportion est un peu grande, le burin s'en acquittera mieux que l'eau-forte sur-tout vers les lumières. Il y a cependant des plumes flexibles, frisées, jouantes, telles que celles de l'autruche, & même celles de la queue des coqs, qu'on ébaucheroit à l'eau-forte avec plus de succès. Quelque procédé que l'on suive, il ne faut jamais se hâter de les couvrir de secondes.

Les métaux demandent un travail ferme & brillant comme eux-mêmes. C'est encore une des parties que réclame le burin.

La légèreté des nuages, leurs formes capricieuses, leur mollesse, seront mieux exprimées par l'eau-forte. Sur-tout il ne faut pas pour cette partie consulter les estampes d'Annibal Carrache, de Villamene, de Golzius, de Muller. Les nuages y ressemblent à des outres pleines de liqueur. Il faut éviter, ainsi que dans les draperies, les formes qui ressembleroient à des figures grottesques d'hommes ou d'animaux, à des têtes grimaçantes, &c.

Les eaux tranquilles ont l'éclat d'un miroir & se gravent de même; on peut donc les réserver pour le burin. Sa fermeté rendra bien aussi l'apparence des longues vagues de la mer; un léger travail de pointe en exprimeroit mieux l'écume.

C'est à l'eau-forte à rendre les tiges nouvelles des arbres, les brisures de leurs écorces, les mousses dont elles sont couvertes, la légèreté des feuilles. Cependant Sadeler & d'autres graveurs au burin ont exprimé ces détails avec succès.

En général, dans quelque objet que ce soit, les lumières & les demi-teintes qui les avoisinent doivent être peu chargées de travail, & exécutées d'une pointe fine & coupante. On peut l'y faire badiner quelquefois, pour tempérer le sérieux des autres travaux. C'est un conseil que donnoit un très-habile graveur, Nicolas Dupuis, & il le tenoit de Duchange, qui s'étoit formé lui-même à l'école de Gérard Audran.

Dans les corps arrondis, les tailles, en s'approchant du contour, doivent elles-mêmes s'arrondir. Il faut, ainsi que la forme qu'elles expriment, qu'elles semblent se continuer dans la partie que le spectateur ne voit pas, mais qu'il pourroit voir s'il lui étoit permis de tourner autour de la figure qui est supposée de relief. On trouve des exemples contraires dans de bonnes estampes; mais les bons ouvrages ont leurs défauts.

Les troisièmes tailles sont destinées à achever de peindre, à colorer, à éteindre, à sacrifier. Nous avons dit qu'on les réservoir ordinairement pour le burin. Il y a cependant des parties qui demandent un travail fort brut & une teinte très-vigoureuse; c'est là qu'on peut braver les

accidens de l'eau-forte: ils contraindront l'artiste même timide à pousser son ouvrage entier à un haut ton de couleur, & deviendront heureux quand la planche sera terminée. Les bonnos eaux-fortes des peintres peuvent inspirer aux graveurs une audace louable.

L'air interposé entre l'œil du spectateur & les objets éloignés, efface les contours de ces objets, en détruit les détails, & ne laisse plus appercevoir que les masses enveloppées de vapeurs. C'est ce que le graveur doit observer, & ces masses indécises seront heureusement avancées par le travail de la pointe. Les tailles ne suivront pas les tournans des objets, mais elles seront établies par couches plates. Une tour à plusieurs côtés, une tour ronde, font le même effet à une grande distance: cet exemple seul prouve assez que les travaux qui arrondissent seroient déplacés sur les plans reculés. On ne peut prendre, à cet égard, de meilleurs modèles que les estampes de Gérard Audran.

Il donne aussi l'exemple de resserrer d'autant plus les travaux que les plans s'éloignent davantage. Chez lui les premiers plans sont gravés en tailles fort nourries; elles s'affoiblissent & se resserrent à mesure que les plans gagnent le fond de la scène. Ce procédé est le plus généralement suivi; mais d'habiles graveurs n'ont pas craint de s'en écarter. De bonnes raisons peuvent empêcher de les prendre en cela pour modèles; d'autres raisons, bonnes elles-mêmes, doivent empêcher de les condamner.

Il est bien vrai que des travaux larges & nourris conviennent bien au pinceau fier & coloré qui peint les premiers plans, & que la perspective linéale semble ordonner que les tailles, en fuyant, se fissent davantage, comme la perspective aérienne ordonne qu'elles se dégradent de force & deviennent toujours plus légères.

Mais on peut faire une autre observation; c'est que sur les premiers plans les formes sont plus détaillées, parce qu'un moindre volume d'air interposé entr'elles & l'œil du spectateur, permet de les voir plus nettement; or, tel détail qui mériteroit d'être conservé ne pourra l'être; si l'on ne serre pas les travaux de ces premiers plans.

Supposons par exemple qu'on se propose de graver une main d'après un tableau où cette partie soit bien étudiée; supposons encore qu'elle ait sept pouces de long dans le tableau, & qu'elle soit réduite à un pouce dans la gravure. Il sera déjà bien difficile dans cette réduction à un septième de conserver les détails même les plus précieux: mais si l'on ne fait entrer que trois tailles dans une ligne, on sent que la difficulté augmente, & va même jusqu'à l'impossibilité. Aussi voit-on que les graveurs qui traitent le

plus largement les chairs, resserrent leurs travaux sur les extrémités, peut-être moins par réflexion, que parce qu'ils y sont conduits par la multiplicité des détails.

Il faut encore observer que le plus grand vice de la gravure considérée comme une manière de peindre, c'est d'être obligée de laisser des blancs entre ses travaux : ces blancs ont, par opposition, d'autant plus de force, que les tailles sont plus profondes & plus nourries ; c'est donc sur les premiers plans qu'ils pétillent davantage : mais plus les travaux seront ferrés & moins, ils laisseront de ces blancs entr'eux.

C'est ce qui a engagé d'anciens graveurs, tels que Hollar, Sompelen, & parmi les modernes, J. J. Flipart à ferrer à-peu-près également tous leurs travaux ; se contentant de nourrir seulement davantage ceux des premiers plans. Ils ont à cet égard considéré les tailles comme une couleur, telle par exemple que l'encre de la Chine, & ils ont cru qu'il suffisoit de tenir cette couleur plus ou moins vigoureuse suivant l'indication des plans.

Avant que J. Ph. Lebas, artiste qui a bien mérité de la gravure, eût fait contracter à ses élèves l'habitude de graver à la pointe sèche les parties claires des ciels, méthode que son exemple a rendu générale, on écartoit ordinairement davantage les tailles pour rendre d'une teinte plus légère les parties d'un ciel clair les plus éloignées du spectateur, & les plus voisines de l'horizon : c'étoit encore la pratique de Vivarès, célèbre graveur de paysages. Il est donc prouvé, par cet exemple, que des travaux larges, mais tendres peuvent fuir, & par la même raison, que des travaux ferrés, mais vigoureux peuvent avancer, & que, par conséquent, c'est par le ton qu'en gravure des objets s'avancent ou reculent, & non parce que les travaux sont plus ou moins ferrés.

Ce même Lebas, à qui l'on ne reprochera pas le défaut d'intelligence, avoit pour maxime de ferrer les premières tailles, même sur les plans avancés, pour donner à la gravure le repos du lavis.

Les principes que nous venons d'établir d'après la pratique des maîtres les plus estimés, doivent s'appliquer aux ouvrages à la pointe, qui seront terminés au burin. Les peintres qui se font un amusement de la gravure à l'eau-forte ne s'attachent guère qu'à l'effet, & soumettent leur travail à peu de règles. Il résulte souvent de leur licence, limitée par le savoir & par le goût, des travaux que les graveurs de profession peuvent envier, & qu'ils doivent même tâcher d'imiter à propos.

Des inégalités pittoresques de travaux, des jeux de pointe inspirés par le goût, ont une grace particulière dans les parties voisines des lumières. Il ne faut donc pas admettre sans in-

terprétation ce qu'on lit dans l'ancienne Encyclopédie, article GRAVURE, que *les ombres admettent un travail ferme & plus rempli d'accidens & d'inégalités*. D'abord la fermeté du travail semble en exclure les inégalités. Ensuite comme les ombres exigent un grand repos, des accidens y seroient contraires puisqu'ils détruiraient la tranquillité de la masse. Sans doute l'auteur de cet article a voulu dire que les inégalités, les accidens de l'eau-forte étoient sans conséquence dans les fortes ombres, parce que l'artiste seroit toujours maître, en terminant, de rétablir le repos dans ces masses vigoureuses, en les reprenant au burin, & y ajoutant de nouveaux travaux.

Quoique tous les genres de peinture aient été rendus avec succès par les différentes manières de graver, soit à la pointe, soit au burin, soit en combinant ces instrumens, il faut cependant avouer que certains tableaux semblent demander le concours du burin & de l'eau-forte, que pour les uns l'eau-forte doit dominer, que pour d'autres le burin doit faire la plus grande partie de l'ouvrage, & que d'autres enfin paroissent exiger le burin pur. Sans doute, à l'aide du burin seul, on auroit pu graver, & bien graver, les batailles d'Alexandre ; mais qui ne regretteroit pas que la gravure n'en eût point été préparée par la pointe d'Audran ?

Tous les tableaux où dominent des objets que l'art exprime plutôt par une indication spirituelle que par une imitation précise de la nature, conviennent mieux au travail spirituel de l'eau-forte. Tel est le paysage, puisque tout le monde avouera qu'il est impossible à l'art de copier scrupuleusement le feuillage des arbres, les accidens de leurs écorces, les brins d'herbe, les mousses, le sabé & toutes substances dont la terre est couverte ou composée.

Les animaux à longs poils, à laine frisée appartiendront à l'eau-forte par la même raison, aussi bien que les vieilles fabriques, les ruines, &c. Le travail de la pointe doit dominer dans tous ces objets.

Comme la peinture d'histoire doit être traitée d'un pinceau large & facile, que les petits détails des formes & des tons y sont négligés, qu'elle rend tous les objets de la nature, & tous avec liberté, qu'elle est ennemie de ce fini extrême qui est le fruit d'un travail lent & pénible ; il semble, malgré les beaux exemples contraires, que la gravure n'étant qu'une traduction de la peinture, c'est le mélange de la pointe & du burin qui doit être consacré à la grande histoire. Cette manière a plus de moyens que le burin pur d'imiter la fière liberté de la brosse ; comme elle est plus facile, elle convient à la facilité qui brille dans la peinture de l'histoire ; plus prompt dans ses opérations, elle permet à l'artiste de conserver

quelques étincelles du feu de son auteur ; enfin deux moyens combinés doivent mieux réussir qu'un seul à rendre dans un même ouvrage tout ce qui peut être l'objet de l'art de peindre. Je fais combien est imposant l'exemple des Bellwert, des Pontius, des Worstermann, qui ont traduit en gravure, à l'aide du burin seul, les chefs-d'œuvre de Rubens, & celui d'Augustin Carrache ; des Edelinck, des Rouillet, qui ont multiplié avec tant de succès ceux des grands maîtres de la France & de l'Italie : mais si plusieurs de ces artistes ont imité avec le burin les travaux de la pointe, pourquoi n'emploieroit-on pas la pointe elle-même ? Et surtout à présent qu'on se ferait un scrupule d'animer le burin, & de lui donner une chaleur, un ragout qu'on craindrait qui nuisit à son éclat le plus brillant, à sa plus grande propreté, il est devenu moins convenable que jamais à la gravure de l'histoire.

Je ne dois pas omettre ici ce qu'on lit à ce sujet dans l'ancienne Encyclopédie, à l'article GRAVURE, parce qu'on pourroit encore le répéter ; car on peut remarquer que la vérité se communique avec peine, & que l'erreur est contagieuse. « L'histoire est l'objet principal » de la peinture, dit l'auteur de cet article. On » peut exiger, pour qu'elle soit traitée parfaitement par un peintre, que toutes les parties de son art y concourent ; que le *beau-fini* soit uni à la grandeur du *faire*, à la perfection de l'effet, & à la justesse de l'expression. Un tableau de cette espèce, s'il y » en a, pour être gravé parfaitement, doit être » rendu dans l'estampe par toutes les parties » de la gravure. Le burin le plus fin, le plus » propre, le plus varié, le plus savant sera à » peine suffisant pour imiter parfaitement le » tableau dont je parle. Le travail de l'eau-forte » donneroit trop au hasard, & je crois qu'il » nuirait à l'exécution ».

L'amateur qui a fait cet article avoit de grandes connoissances, mais il ne semble pas les avoir eu présentes à l'esprit au moment où il écrivoit ce paragraphe, & il faut avouer qu'il s'est trompé. Qu'entend-il, quand il dit que, dans un tableau d'histoire, le *beau fini* doit être uni à la *grandeur du faire* ? Comment n'a-t-il pas senti que cette grandeur de *faire* seroit détruite par un fini extrême, (car on ne peut ici entendre autrement ce qu'il exprime par un *beau fini*), & qu'un tableau d'histoire perdrait en effet du mérite qui lui est propre, au lieu d'acquiescer une beauté nouvelle, si le peintre s'amusoit à caresser son ouvrage au lieu de le couvrir de feu ? Vouloit-il donc qu'un tableau d'histoire, pour être parfait, fût exécuté avec la chaleur & la *grandeur du faire* de Rubens, & avec le *beau fini* de Vander-Werf ? C'est exiger deux qualités contradictoires, dont la

dernière a son mérite quand elle est bien placée, mais qui ne convient absolument pas au genre dont nous parlons.

En écartant, comme on le doit, de la peinture d'histoire ce rendu précieux, voyons si elle a d'autres parties qui excluent la gravure à l'eau-forte. Le dessin sera-t-il du plus grand style, & de la plus grande pureté ? Gérard Audran a prouvé que la pointe pouvoit, aussi bien que le burin, suivre les contours les plus purs. L'expression sera-t-elle de la plus grande force, de la plus grande vérité ? L'eau-forte en ébauchera très-bien le caractère, le burin ajoutera les derniers traits. Aura-t-elle l'harmonie du Corrége ? Duchange, en gravant le Corrége, a rendu cette harmonie par le mélange de l'eau-forte & du burin. Aura-t-elle l'effet piquant des tableaux de Rembrandt ? Lui-même a démontré que cet effet pouvoit se rendre à l'aide de l'eau-forte & de la pointe sèche ; il peut donc se rendre, à plus forte raison, en y joignant le burin. Mais si dans le tableau si parfait que suppose notre auteur, il se trouve des fabriques rustiques, des palais ruinés, dont les débris soient couverts d'herbes & de mousse, de vieux arbres dont les troncs soient rongés par le temps, des moutons à laine frisée, des chèvres à long poil, des nuages tourmentés, des eaux écumeuses, des terrasses inégales, l'eau-forte qui, jointe au burin, a déjà puresse les autres objets, sera nécessaire pour ébaucher ceux-ci avec tout l'esprit, tout le sentiment qu'y a imprimés le pinceau.

L'auteur veut que le tableau dont il parle soit rendu par toutes les parties de la gravure. Mais comme l'eau-forte en est une partie considérable, comme cette partie, dans les objets auxquels elle est propre, ne sauroit être complètement suppléée, elle ne doit donc pas être exclue : & c'est l'auteur lui-même qui a préparé cette conséquence.

Il veut que son tableau soit gravé *du burin le plus fin, le plus propre, le plus varié*. Mais s'il est gravé du burin le plus fin & le plus propre, il ne sera donc pas gravé du burin le plus large, le plus moelleux, le plus libre, le plus ragoutant ; il ne le sera donc pas du burin le plus varié.

« Le travail de l'eau-forte, ajoute-t-il, donneroit trop au hasard ». Il auroit dû supposer qu'un graveur habile dans son art & dans le dessin, n'ignore pas qu'elles sont les parties où il peut abandonner en quelque sorte sa pointe à elle-même, & la laisser se jouer sur le vernis ; celles où il doit la contenir & ne lui permettre de tracer que des travaux purs, fermes & caractéristiques, & celles qu'il doit réserver au burin. On ne voit pas dans les belles estampes de Gérard Audran, dans celles de Duchange, de Cars, des Dupuis, de Desplaces

que l'eau-forte n'ait pas été conduite par l'intelligence des artistes, & qu'elle ait produit des hasards malheureux; on voit au contraire que cette intelligence a réglé même les travaux qu'ils semblent avoir abandonnés au hasard.

Nous ne craignons donc pas d'avancer que le mélange de l'eau-forte & du burin convient en général à la gravure de la grande histoire. Nous avons déjà vu comment devoit se disposer le travail de l'eau-forte : voyons maintenant comment le burin doit le terminer.

Comme le burin se pousse avec la paume de la main, au lieu de se conduire avec les doigts, on sent que sa marche la plus naturelle est la ligne droite. La première difficulté qui se rencontre dans le maniement de cet outil, est donc de vaincre sa roideur. Quand on a surmonté cette difficulté & qu'on est parvenu à lui donner de la souplesse, le plus grand danger est de se livrer au désir de montrer son adresse en lui faisant tracer des lignes circulaires.

C'est une suite de l'amour-propre de vouloir, dans quelque genre que ce soit, montrer qu'on est capable de faire ce que les autres trouvent le plus difficile. Au mérite de suivre la raison, on préfère le plaisir d'étonner, & l'on abandonne le vrai beau pour se livrer au difficile. Dans les écrits, on recherche les expressions les moins naturelles, les tours les moins familiers, les idées les moins simples; dans la musique on remplace par des traits le chant & l'expression; dans la peinture, on affecte des poses outrées, tandis que l'homme prend naturellement la position la plus commode; dans la gravure au burin, on se plaît à montrer qu'on peut faire suivre à cet instrument les chemins les plus bizarres, tandis qu'il faudroit régler sa marche sur celle qu'indiquent les plans des différens objets.

L'artiste sage évitera ces affectations. Quoiqu'il n'ait pas négligé de se rendre le burin assez familier pour lui faire tracer les tailles les plus difficiles, il n'abusera pas de cette aisance, & quittera sa taille commencée dès qu'elle cessera de convenir au plan qu'il doit suivre. Au lieu de s'obstiner à prolonger la même taille, il changera de tailles suivant le sens des muscles, la marche des plis, &c. Il évitera cependant qu'une suite de travaux brusquement abandonnés & voisins d'une autre suite de travaux qui les contrarient, offre l'apparence d'une pièce. Souvent il trouvera moyen de lier un plan à un autre plan, en reprenant & continuant la première taille de l'un, pour la faire servir de seconde à l'autre; quelquefois il se contentera de lui ménager l'office de troisième.

Soit donc que l'on prépare une première taille à l'eau-forte, ou qu'on l'établisse au burin, c'est à la forme qu'elle doit exprimer à lui pres-

crire le sens qu'elle doit suivre, & la longueur qu'elle doit avoir en qualité de première. On trouvera presque toujours moyen de la lier, de quelque façon que ce soit, aux suites voisines de tailles. Dans les draperies, il est quelquefois de l'art de faire contrarier les travaux entr'eux, quand les plis se contrarient eux-mêmes au lieu de se suivre. La principale règle, en tout cela, est d'obéir à l'indication de la nature ou du tableau.

Les tailles courtes plaisent dans les eaux-fortes, lorsqu'elles sont établies par des artistes habiles, parce qu'elles dessinent bien les plans. Cet avantage doit se retrouver dans la gravure au burin, & il a, dans l'art, trop d'importance pour qu'on doive en faire le sacrifice à la vanité du métier. Le graveur qui manie bien le burin ne manquera jamais d'occasions de montrer ce talent, & trouvera toujours moyen de placer raisonnablement dans son ouvrage des suites de belles tailles.

Nous avons averti que le losange outré se doit-éviter dans l'eau-forte, parce que les sections des tailles mordroient trop. On doit aussi l'éviter au burin, parce que ces mêmes sections forment toujours des taches noires, & que cette sorte de combinaison de tailles laisse des blancs prolongés dans la forme d'un fer de lance; on ne peut effacer ces taches & éteindre ces blancs qu'en multipliant les travaux. Les travaux trop multipliés marquent l'embarras de l'artiste; il y a de l'art à bien faire avec le moins grand nombre de travaux qu'il est possible.

Les chairs ébauchées à l'eau-forte, rentrées au burin, & accompagnées, suivant le besoin, de secondes & de troisièmes, ont besoin d'être empâtées & conduites par cet instrument jusqu'à la lumière. Les demi-teintes les plus voisines des lumières & les jours secondaires se traitent ordinairement, dans la manière moderne, avec des points longs, & s'empâtent avec des points semblables, mais plus légers & mis en entre-tailles. On rentre ces points du côté opposé à celui par lequel on les a établis, pour les empêcher d'être aigus. Souvent il faut achever de peindre avec des points faits à la pointe sèche ou à la pointe du burin. Il n'est pas toujours nécessaire de mettre un grand ordre, dans ces derniers travaux d'empâtement, mais ils doivent toujours avoir de la propreté.

On introduit quelquefois aussi des points à la pointe sèche & au burin & de formes différentes, pour éteindre les blancs qui se trouvent dans les ombres & dans les plus fortes demi-teintes. Ce travail est accompagné d'une certaine mollesse qui ne convient pas mal à la chair, & qui ne manque pas de ragot. Mais il doit être inspiré par le tableau. On fera souvent mieux de donner à l'ombre plus de fer-

meré en rentrant & nourrissant les tailles jusqu'à ce qu'elles soient parvenues au ton nécessaire. La première manière semble la plus propre à rendre un grand nombre de maîtres modernes de l'école Française qui ont cherché le ragoût ; la seconde à rendre les tableaux des anciens maîtres de l'Italie qui ont plus recherché la fermeté. Puisque la gravure est une manière de traduire, elle doit rendre la fermeté ou la mollesse, l'austérité ou le ragoût des originaux.

Les étoffes grossières seront bien rendues sur les lumières & les demi-teintes par de petits travaux combinés de burin & d'eau-forte qui expriment la surface velue de ces étoffes ; quelques-uns de ces travaux seront rappelés dans les ombres. C'est en cette occasion qu'on pourra placer, jusques dans les parties obscures des points de toute espèce, & des tailles courtes qui tiendront lieu de troisième ou de quatrième, ou qui seront même capricieusement placés. C'est là que les tailles des ombres, établies avec peu d'égalité, acquerront le repos nécessaire à l'obscurité par ce mélange de travaux en désordre.

Mais les étoffes de soie peuvent être réservées au burin ; ou si l'on prend le parti de les établir à l'eau-forte, les tailles doivent être fermes, propres, égales, n'offrir aucun tremblement, & n'être pas trop mordues, afin que le burin puisse les reprendre comme s'il les créoit lui-même. On leur donne l'éclat de la soie en partie par le piquant des lumières, & en partie par le moyen des entre-tailles. Quelques graveurs, sans recourir aux entre-tailles, ont su donner à leur travail tout l'éclat des matières brillantes.

On peut aussi employer les entre-tailles pour les métaux polis ; mais on rendra peut-être encore mieux leur fermeté par une seule taille ferme, nourrie & ferrée : les lumières étroites & piquantes acheveront d'en exprimer le caractère.

Le verre est brillant comme les métaux ; mais on exprime sa transparence en le gravant d'un travail plus subtil, en laissant voir les substances qu'il contient, & en conservant dans le travail quelques-unes des formes des objets qui sont derrière lui, & qui s'affaiblissent en proportion de l'épaisseur du verre.

Les eaux tranquilles se gravent par des tailles droites & horizontales. Les objets qui s'y peignent se représentent par des entre-tailles, par le renflement des tailles principales, & quelquefois par des secondes beaucoup moins ferrées que les premières.

Les grandes lames d'une mer agitée s'expriment par des tailles qui suivent le sens de ces lames. On y peut glisser des entre-tailles parce que la mer offre alors l'apparence d'un métal en fusion.

L'estampe de Balechou représentant une tempe est une bonne leçon pour cette partie, & elle a été suivie avec succès par Woollet & d'autres habiles graveurs.

Quand on se proposeroit même de graver une estampe au burin pur, il y a des objets qu'il seroit bon d'ébaucher à l'eau-forte, tels sont les brocards d'or, les contours des grandes fleurs des étoffes, les franges, les tapis, & à plus forte raison le feuillage des arbres & d'autres parties du paysage.

Les roches dures seront bien rendues par le burin ; les roches de pierres molles seront mieux caractérisées par l'eau-forte, que le burin lui-même doit imiter en les terminant.

C'est le tableau qui indique le procédé par lequel il sera plus convenable de le graver. La manière libre d'un grand tableau d'histoire indique au graveur l'emploi de la pointe, & semble lui prescrire même d'avancer son ébauche à l'eau-forte. La manière fine, détaillée & très-terminée de certains tableaux de chevallet peut faire donner la préférence au burin pur, quoique ces tableaux représentent des sujets historiques ; sur-tout si l'auteur y a fait dominer les étoffes de soie, les métaux, tous les objets enfin qui semblent réservés de préférence au burin, & principalement s'il a plus affecté le précieux que le ragoût du pinceau.

Le portrait est un genre particulier qui exige une manière de graver qui lui soit propre. Le peintre d'histoire est censé être lui-même le spectateur d'une scène qu'il porte sur la toile. Il est à une juste distance de cette scène pour en embrasser toutes les parties. Il n'est pas supposé assez près des figures pour saisir tous les détails des traits qui forment la ressemblance individuelle ; il ne voit bien que la physionomie, les traits caractéristiques & l'expression des affections de l'âme. Comme la distance efface les petits détails à ses yeux, comme il les aperçoit moins que les masses, il peint largement & il doit être gravé de même. Ces détails qu'il néglige sont recueillis par le peintre de portraits ; ils lui deviennent précieux lorsqu'ils contribuent à la ressemblance de son modèle ; il s'en tient assez près pour ne les pas laisser échapper, & voit ce que le peintre d'histoire n'a pas dû appercevoir. Sa manière est donc moins large, parce qu'il voit moins largement les objets ; il distingue nettement des formes, des tons que le peintre d'histoire est censé n'avoir par même aperçus ; il les porte sur la toile, & il doit être gravé comme il a peint. Malgré les exemples de beaux portraits gravés avec succès à l'eau-forte, on peut convenir que pour rendre cette manière moins libre le burin doit être préféré, parce que cet instrument est moins libre lui-même, & parce que sa marche plus

plus lente lui permet mieux de s'occuper des détails.

D'ailleurs, comme le peintre de portraits détaille & termine plus les têtes que le peintre d'histoire, il ne seroit pas d'accord avec lui-même s'il ne terminoit pas aussi davantage les draperies. Ajoutons, comme nous l'avons dit ailleurs, que le peintre d'histoire, s'il est fidèle au costume, a rarement l'occasion de vêtir ses figures d'étoffes de soie; mais le peintre de portraits a chaque jour occasion de revêtir les femmes des plus belles étoffes, de représenter des métaux précieux, des broderies, des perles, des pierres fines, de riches amblemens, & nous avons déjà dit que ces objets brillans sont mieux traités dans leur caractère par le burin, dont la coupe est brillante elle-même, que par l'eau-forte.

Le graveur de portraits ébauche par plans, avec autant de souplesse que de précision, les parties ombrées de la tête, passe aux détails des demi-teintes, choisit un travail assez fin pour ne laisser échapper qu'un très-petit nombre de ces détails; & comme il en trouve encore d'essentiels à la parfaite ressemblance sur les parties éclairées, il ne laisse de blanc que le point le plus vivement frappé de la lumière. Pour s'approcher par des nuances insensibles & harmonieuses de ce point lumineux, il grave les demi-teintes les plus légères avec des points longs, & s'il a besoin de les reprendre pour ajouter à leur couleur, il les rentre du même côté qu'il les a établis, en sorte que leur côté aigu se rencontre avec le travail qui est fait en tailles, & en est la continuation. Quelques-uns de ces points servent même d'entre-tailles aux travaux qui en sont les plus voisins, afin de ne point passer brusquement d'un travail à un travail tout différent. Ces points peuvent être regardés comme des tailles interrompues; ceux qui composent une même taille laissent donc un peu de blanc entre eux; & si le blanc laissé par une taille en points, se rencontre avec le blanc de la taille qui est au-dessus, & de la taille qui est au-dessous, il en résulteroit une ligne blanche qui nuirait à l'ouvrage. Il faut donc que ces points rentrent les uns dans les autres par *digitation*, c'est-à-dire, comme rentrent les uns dans les autres les doigts ouverts des deux mains, & que le milieu d'un point soit opposé à l'extrémité du point supérieur & du point inférieur, comme les briques se rangent *plein sur joint* dans l'appareil des bâtimens. Quoique, dans de très-belles estampes, ces points semblent établis avec une grande liberté, ils exigent beaucoup d'art.

Pour qu'il y ait de l'accord dans le travail, tous les accessoires doivent être gravés avec le même soin, la même propreté que la tête, excepté dans les parties qui demandent à être

sacrifiées. D'ailleurs la manière de les traiter rentre dans les principes que nous avons déjà établis. On observera seulement que tous les accessoires d'un portrait étant plus détaillés que ceux d'un tableau d'histoire, ils veulent être gravés d'une manière moins serrée. La manière large dont Frey, Wagner, MM. Strange, Bartolozzi, &c. ont traité les draperies, seroit peu convenable aux étoffes d'un portrait.

Quoique ce soit de la tête que nous avons parlé d'abord, ce n'est pas ordinairement par elle que commence le graveur. Il ébauche & avance auparavant les fonds, les accessoires, & réserve pour son dernier travail les chairs, les linges, les dentelles & les travaux les plus délicats. Ce procédé est même nécessaire; car s'il commençoit par graver les parties qui exigent le plus de finesse dans les travaux, il les termineroit, les fatigueroit, les useroit même par le frottement de la main, par celui de l'ébarboir, par le fréquent nettoyage de la planche, &c. Il arriveroit que, pendant le long travail de la gravure, les parties délicates seroient plus fatiguées par ces opérations répétées que par le tirage d'un millier d'épreuves. Il y a même des graveurs qui, par tous ces moyens, usent leurs planches avant qu'elles soient finies.

Ce que nous avons dit de la gravure des portraits, se rapporte à la pratique moderne que les graveurs appellent par excellence *la manière du portrait*, quoiqu'il puisse y avoir des manières non moins heureuses de le rendre. On sent, par les détails dans lesquels nous sommes entrés, qu'elle est voisine de la froideur: mais les Bollwert, les Vorsterman, les Pontius ou Dupont, les Pierre de Jode, les Hondius, ont gravé avec chaleur les plus beaux portraits de Vandyck. Inspirés par les tableaux de ce maître faits avec le plus grand art, mais avec autant de feu & de facilité, ils laissoient la lumière large sur la tête, & sans compter, sans caresser leurs travaux, ils exprimoient la forme de la charpente, le mouvement des chairs, le chrysalin des yeux avec autant de vérité que d'aisance. On ne remarque pas s'ils ont fait de belle gravure; eux-mêmes ne paroissent pas s'en être occupés, & ils ont fait en effet de la gravure excellente, puisqu'elle sembla la plus propre à rendre ce qu'ils vouloient exprimer. On voit dans leurs portraits un caractère de vie qui se trouve bien rarement dans ceux qui ont été faits avec un soin plus marqué. Ils ont employé quelques points longs pour approcher des lumières, & ces points semblent placés avec négligence; mais ils peignent comme le pinceau. Leurs touches mûtes & hardies animent tout. Les accessoires sont traités avec la même liberté que les têtes, & conservent de même le caractère qui leur est propre. Accordons, si l'on veut, qu'il faille avoir pour la

foiblesse du gros des amateurs, la condescendance de ne pas imiter entièrement ces grands maîtres; mais du moins leurs estampes devoient être souvent sous les yeux des graveurs; & sur-tout à présent que la gravure se refroidit de plus en plus, ces exemples deviennent chaque jour plus nécessaires. On y voit les véritables beautés de l'art, & l'on gémit en pensant que, de nos jours, elles sont si souvent sacrifiées à la froide manœuvre du métier.

Ce n'est pas assez pour un graveur de suivre les contours tracés dans le tableau qu'il traduit, & d'en exprimer les lumières & les ombres; il doit encore faire sentir la couleur du maître, son pinceau, sa couleur. Tout son travail doit changer quand il cesse de *graver* le même peintre. Il faut qu'on ne connoisse plus la manière du graveur, & qu'on reconnoisse celle du maître. Les travaux qui rendront bien un tableau de Raphaël, ne conviendront pas à *graver* un tableau du Corrège; Rubens ne doit pas être gravé comme les Carraches, Lanfranc comme Pierre de Cortone, ni Rembrandt comme le Titien. Enfin une estampe doit rendre le dessin, l'esprit & le *faire* du peintre.

Cette partie si importante de l'art est restée long-temps ignorée. On en doit la découverte aux artistes qui ont gravé les tableaux de Rubens sous les yeux de ce maître, ou plutôt elle est due à ce maître lui-même qui dirigeoit leurs travaux & les forçoit à être peintres.

Aussi ne se sont-ils pas seulement attachés à rendre les dégradations des ombres aux chairs: ils ont encore fait la plus grande attention à cette partie du clair-obscur si familière à Rubens, par laquelle les couleurs propres aident à étendre la masse des lumières & des ombres, parce que certaines couleurs par leur éclat, tiennent de la nature de la lumière, & d'autres tiennent de la nature de l'ombre par leur obscurité. Ainsi, dans les estampes de ces graveurs, tout ce qui est obscur, tout ce qui est clair, n'est pas toujours de la lumière ou de l'ombre; c'est fort souvent la valeur de la couleur propre des objets représentés dans le tableau. On a donc eu raison de dire de leurs estampes qu'elles étoient des tableaux elles-mêmes, & qu'elles rendoient les couleurs; non qu'en effet avec du noir & du blanc les auteurs de ces gravures aient pu faire du jaune, du bleu, du rouge; mais parce qu'ils ont conservé la valeur de ces couleurs différentes, en sorte que chez eux le noir n'est souvent que l'expression d'une couleur vigoureuse qui soutient & prolonge une masse obscure, & le clair n'est que celle d'une couleur douce, qui étend & continue une masse lumineuse.

Ils sont les premiers qui aient employé ce bel artifice, & , quoiqu'on se soit attaché dans la suite à les imiter, il est rare que l'on ait eu

le même succès, & ils continuent d'obtenir les premiers rangs entre les grands coloristes. « Ces » artistes, dit un amateur qui fait honneur à » l'Allemagne, M. Hagedorn, ces artistes se » sont tellement distingués par leurs productions, que celui qui voudroit écrire une » histoire de la gravure pourroit commencer » par ces chefs-d'œuvre une époque dans l'art. » N'est-il pas bien étrange que, dans la peinture qui renferme la source des couleurs locales, on confonde perpétuellement les notions des couleurs? Il faudra à la fin que le » graveur, qui n'a qu'une couleur pour rendre » son expression, donne des leçons de coloris » au peintre ».

En détaillant les procédés de la manière de *graver* à l'eau-forte, & de *graver* au burin, nous avons parlé de la pointe-sèche, troisième manœuvre qui s'unit aux deux autres. Elle opère sur le cuivre nud avec une pointe bien tranchante. Rembrandt en a fait un grand usage; mais comme il n'a pas divulgué son secret, il n'a pas eu d'imitateurs. En regardant bien attentivement certaines estampes du dernier siècle, on y reconnoît quelques travaux à la pointe sèche, mais si rares qu'on ne les a pas même remarqués. Le premier qui, après Rembrandt, ait fait un grand emploi de ce moyen, & d'une manière propre à le combiner avec les autres parties d'une gravure soignée, est M. Lebas. Il s'en servoit pour les parties claires des ciels, des terrasses & même des figures en petit.

Nous croyons nous être assez étendus sur les travaux de la gravure qui porte le nom de *taille-douce*. Il paroît convenable d'en proportionner la largeur à l'étendue de la planche, ou du moins à la dimension des principaux objets. Cependant on a vu d'habiles artistes s'écarter avec succès de cette convenance. On a des estampes d'après Rubens & Van-Dyck, dont les travaux sont fins & serrés, quoique les figures soient d'une assez grande proportion. J. J. Flipart, dans sa dernière manière, a traité de grands sujets avec une gravure fine & serrée. Callot, le Clerc, qui gravoient de fort petites figures, n'affectoient pas des travaux très-fins, & l'on peut remarquer même que l'extrême finesse des travaux dont se sont piqués en ces derniers temps des graveurs en petit, a fait beaucoup de tort à ce genre de gravure. Elle les a engagés à remplacer par le fini froid & léché l'esprit qui doit animer ce genre. (*Article de M. LEVESQUE.*)

GRAVEURS. L'histoire d'un art est celle des artistes qui l'ont professé depuis son origine, & qui ont contribué à ses progrès & à sa perfection. Je crois donc que la meilleure manière de faire ici l'histoire de la gravure, est de donner une notice chronologique des gra-

veurs qui se sont distingués par leurs talens, ou par l'invention de quelques procédés utiles aux progrès de l'art, de marquer le caractère particulier de chacun d'eux considéré comme artiste, de faire connoître, autant qu'il est possible dans un récit, les parties de l'art qui les distinguent les uns des autres.

On me reprochera peut-être d'avoir omis quelques graveurs qui n'ont pas eu moins de mérite que plusieurs de ceux que j'aurai nommés; mais il est assez indifférent que j'aie gardé le silence sur quelques artistes, pourvu que je n'aie oublié aucun de ceux, qui, par un caractère particulier de travaux ou de méthode, ont fait époque dans l'art. D'ailleurs, je me suis imposé la loi de ne parler d'aucun *graveur* sans avoir sous les yeux au moins quelques-uns de ses ouvrages, & l'on pensera bien que je n'ai pu me procurer des ouvrages de tous.

Comme il est peu d'artistes qui n'aient marqué par des ouvrages foibles le commencement & la fin de sa carrière, & que plusieurs même, dans le temps de leur plus grande force, ont fait des ouvrages négligés, le jugement que j'autai porté sur tel artiste ne s'accordera peut-être pas avec telle estampe du même artiste que le lecteur aura sous les yeux, ou dont il aura conservé le souvenir. Mais j'ai dû fonder

le jugement que j'ai porté de chaque *graveur* sur son caractère général, & non sur quelques-uns de ses ouvrages en particulier.

Je n'ai dû faire attention ni aux ouvrages foibles d'un homme habile, ni à quelques ouvrages par lesquels un artiste généralement médiocre s'est élevé, comme par hasard, au-dessus de sa médiocrité ordinaire. Cependant je ne craindrai pas d'avouer qu'il peut m'être échappé certains ouvrages qui m'auroient fait porter de leurs auteurs un jugement plus favorable que celles de leurs estampes qui me sont connues. Si j'ai commis quelques-unes de ces erreurs, elles ne peuvent être qu'en petit nombre, & ne concernent pas les artistes du premier ordre.

Une notice chronologique des *graveurs*, servant à composer l'histoire de l'art, s'accorde bien avec l'objet de l'Encyclopédie méthodique; mais en même-temps l'Encyclopédie a la forme d'un Dictionnaire, & le lecteur doit s'attendre à y trouver sans peine ce qui fait l'objet de sa recherche. J'ai donc cru, pour satisfaire à la fois à la forme lexicque & à la méthode, devoir donner d'abord une table alphabétique des *graveurs* dont je ferai mention. Chaque nom sera suivi d'un chiffre qui rappellera à un chiffre semblable, dont le même nom sera précédé dans la notice chronologique.

TABLE ALPHABÉTHIQUE

Des plus célèbres Graveurs.

Ch. Albert. (19)	F. Bol. (73)	Corn. Cort. (18)	Goltzius. (26)
Aldegraver. (13)	Bollwert. (66)	A. Coypel. (109)	Hainzelman. (59)
Aliamet. (147)	Bosse. (41)	Daullé. (137)	Hollar. (38)
Altdorfer. (14)	Boticello. (5)	Desplaces. (120)	Hondius. (67)
Marc Antoine. (9)	Boulanger. (87)	Mich. Dorigny. (79)	Horremels. (128)
P. Aquila. (106)	Bourdon. (43)	N. Dorigny. (107)	Mag. Horremels. (127)
Auden-Aert. (113)	Brebiette. (37)	Drévet père. (115)	Houbracken. (131)
Ch. Audran. (48)	N. de Bruin. (29)	Drévet fils. (130)	Huret. (77)
G. Audran. (101)	Th. de Bry. (15)	Duchange. (112)	P. de Jode. (59)
B. Audran. (110)	Callot. (34)	Ch. Dupuis. (121)	Konnick. (76)
J. Audran. (111)	Aug. Carrache. (23)	N. Dupuis. (129)	Laireffe. (98)
Aveline. (141)	An. Carrache. (24)	A. Durer. (8)	Lanfranc. (31)
Baldini. (6)	Cars. (132)	Van Dyck. (35)	Jac.-Ph. Lebas. (143)
Balechou. (142)	B. de Castiglione. (44)	Edelinck. (104)	Luc de Leyde. (10)
Balliu. (69)	Caylus. (126)	Le Febre. (99)	Lievens. (75)
Bauduin. (100)	Chasteau. (55)	Ferroni. (116)	Loir. (97)
Petre Sante Bartoli. (90)	Chastillon. (96)	Finiguerra. (4)	Cl. le Lorrain. (36)
Baudet. (49)	Chauveau. (46)	Flipart. (144)	J. L. le Lorrain. (146)
Beauvais. (123)	Chéron. (108)	Frey. (119)	Lutma. (78)
Beham. (12)	F. Chéreau. (118)	Corn. Galle. (22)	Luyken. (103)
La Belle. (39)	J. Chéreau. (127)	Gaultier. (30)	Mantegne. (7)
Berghem. (82)	Le Clerc. (93)	Geffner. (149)	C. Maratte. (83)
Corn. Bloemart. (47)	Cochin père. (124)	Ghisi. (16)	Masson. (91)
	Miz. Corneille. (102)	Gillot. (117)	Israël Van-Mechela. (2)

Mellan, (70)
 Micelli, (85)
 Morin, (86)
 J. Muller, (27)
 Nanteuil, (88)
 Natalis, (50)
 Oudry, (122)
 Pentz, (11)
 Perelle, (94)
 Perier, (33)
 Pefne, (81)
 Petits - Maîtres, (11,
 12, 13, 14, 15.)
 Picard le R. (89)
 B. Picard, (114)
 Piranese, (139)
 Pitan, (54)
 Pittcri, (138)
 F. Poilly, (53)
 P. Pontius, (65)
 Le Potre, (45)
 Rembrandt, (72)
 Sal-Rofa, (42)
 Rota, (17)
 Roulet, (58)
 Rouffeler, (51)
 Ryland, (148)
 Les Sadeler, (21)
 Schmidt, (140)
 Schoen, (1)

Van Schuppen, (105)
 Schut, (32)
 J. Silvestre, (80)
 Simonneau, (95)
 Snyers, (68)
 Spier, (57)
 Sompelen, (61)
 Soutman, (60)
 Cl. Stella, (92)
 Subleyras, (133)
 Suyderoef, (62)
 Tempeste, (20)
 P. Testa, (40)
 C. Testa, (40)
 Thomaffin, (125)
 Thourneyfen, (71)
 Valler, (52)
 Villamene, (25)
 Vivarez, (136)
 Van-Uliet, (74)
 Van Voerft, (63)
 Vorfterman, (64)
 Wagner, (135)
 Watelet, (145)
 Wierx, (28)
 Corn. Wiffcher, (84)
 Wolgemuth, (3)
 Wollert, (150)
 Worlidge, (134)

NOTICE CHRONOLOGIQUE

Des principaux Graveurs, depuis l'origine de l'Art, ou HISTOIRE DE LA GRAVURE.

Long-temps avant que la gravure en estampes fut connue, les orfèvres gravoient au burin des figures & des ornemens sur leur argenterie, & les armuriers ornoient les armes de travaux au burin. Ce n'est donc pas de la gravure elle-même qu'il faut chercher l'origine; elle se perd dans la nuit des temps; mais seulement de l'art d'en tirer des épreuves.

(1) Le plus ancien graveur qui ait tiré des épreuves de ses ouvrages, & dont le nom soit parvenu jusqu'à nous, est *Martin SCHOEN*, qu'on appelle aussi *Beau Martin de Colmar*. Il étoit à la fois orfèvre, peintre & graveur. Il quitta Culmbach, lieu de sa naissance, & vint s'établir à Colmar où il mourut en 1486. Il n'est pas vrai, comme on l'a plusieurs fois répété, qu'il ait été le maître d'Albert Durer: il venoit de mourir, quand le père d'Albert voulut lui envoyer son fils. Ses estampes ont été vraisemblablement gravées depuis 1460 jusqu'à l'année de sa mort.

« Son outil est formé, dit M. Huber. Sa » mort de la Vierge offre de l'entente dans la » composition & de l'expression dans les figures. » Rien de plus délicatement travaillé qu'un » chandelier qui est placé sur le devant de » l'estampe, & dont la base est ornée de petites figures d'un fini extraordinaire. »

Cette liberté d'outil, ce fini précieux faisoient seuls soupçonner que les ouvrages de *Schoen* ne sont pas les premiers essais de l'art, & l'on fait en effet qu'il a copié une passion d'après un autre graveur plus ancien que lui & qui mettoit un F & une S dans son chiffre. C'étoit vraisemblablement son maître, & en le supposant seulement de dix années plus an-

cien que son élève, la gravure d'estampe en Allemagne remonte à l'année 1450. Sandtart a connu une estampe qui porte la date de l'année 1455, & dont l'auteur a pour chiffre une S dans une H.

L'auteur du livre intitulé : *Idee générale d'une collection complète d'estampes*, imprimé à Leipzig en 1771, parle d'un graveur plus ancien que *Schoen*. Ses pièces sont, dit-il, très-gothiques, aussi bien que les caractères qui lui servoient de chiffre, & dans lesquels on trouve un B. & une S. On a interprété ce monogramme *Barthélemy Schoen*, & on a fait de ce *Barthélemy* un frère aîné de *Martin*. Le même écrivain connoît une pièce qui lui semble plus ancienne que toutes les précédentes, & qui représente la Sybille montrant à l'Empereur Auguste l'image de la Vierge-Marie dans les airs. On voit dans le fond la ville de Culmbach & le château de Blaffenberg; ce qui fait conjecturer, non sans une forte vraisemblance, à l'auteur dont nous parlons, que la gravure en estampes a pris son origine à Culmbach, & il fixe cette origine à l'année 1440. Il seroit facile de la reculer par conjecture, & il seroit impossible de la rapporter à des temps plus récents.

Que des orfèvres, habitués à graver au burin sur leurs pièces d'orfèvrerie, se soient enfin avisés de tirer des épreuves de leurs ouvrages, cela n'a rien que de vraisemblable. Un papier humide, & mis en presse par hasard sur leur travail, peut les avoir conduits au procédé de l'impression des estampes. Mais que la gravure en estampes ait été inventée par un berger à qui son état ne pouvoit inspirer aucune idée relative à cet art, c'est ce qui n'a pu être imaginé

que par l'amour du merveilleux, & ce qu'on trouve pourtant dans un livre sur l'excellence de la nation Allemande dont l'auteur est Mathias Quadt de Kinkelbach. Il raconte que l'invention de la gravure est due à un berger des environs de Mons, & que ses figures, quoique traitées avec durété, semblent plutôt avoir été faites d'après nature que d'imagination. Il donne à ce berger le nom de *F. Von Bocholt*.

Comme il existe en effet des estampes marquées F. V. B. on ne manque pas de les donner pour des ouvrages du berger *Von Bocholt*. Mais ces caractères sont en capitales italiques, & l'on doute avec raison qu'il y ait en Allemagne aucune inscription du quinzième siècle qui ne soit pas en caractères gothiques.

On a bien prétendu trouver aussi la même marque en lettres gothiques; mais il est très-vraisemblable qu'on a pris un J pour un F, erreur facile dans ce caractère, & que les estampes du prétendu berger *Von Bocholt*, sont d'Israël van Mecheln, qui demouroit à Bocholt, & qui a marqué plusieurs de ses ouvrages du nom de sa demeure.

(2.) Il y a eu deux ISRAËL VAN MÉCHELN, le père & le fils, qui tous deux ont gravé. Le fils est mort en 1523. Le père a pu commencer à graver vers 1450. Le fils a été contemporain d'Albert Durer, que l'on prétend même qu'il alla visiter à Nuremberg.

Quelquefois des brocanteurs ont ajouté à des estampes le chiffre F. V. B. pour les vendre comme des ouvrages du faux berger Bocholt. L'auteur de *Pidée d'une collection complète d'estampes* a vu la pièce de Saint-Antoine, ouvrage de Martin Schoen, portant cette supercherie.

(3.) Entre ces anciens graveurs, il ne faut pas oublier Michel WOLGEMUTH, parce qu'il fut le maître d'un artiste célèbre, Albert Durer. Il étoit peintre & graveur, & marquoit ses ouvrages d'un W. Il est né à Nuremberg en 1434 & est mort dans la même ville en 1519. Il peut avoir connu l'inventeur de la gravure & en avoir reçu des leçons.

Les Italiens prétendent à la gloire d'avoir inventé cet art. Comme il y avoit alors très-peu de communication entre l'Italie & l'Allemagne, on peut aisément supposer qu'aucune des estampes gravées dans l'une de ces contrées ne fut d'abord connue de l'autre. Il n'est donc pas contraire à la vraisemblance que la gravure trouvée en Allemagne vers 1440, ait été trouvée de nouveau en Italie vingt ans après. Ainsi les deux peuples qui se disputent la gloire de cette invention doivent peut-être la partager. C'est ainsi que les Européens peuvent avec raison se glorifier d'avoir inventé l'art de l'imprimerie, quoiqu'elle ait été inventée long-tems auparavant par les Chinois.

(4.) C'est à MASO FINIGUERRA, orfèvre de Florence, que les Italiens attribuent l'invention de la gravure en estampes. Il avoit coutume de tirer en pâte de terre ou de souffre l'empreinte de ses gravures, & il s'aperçut que le noir qui étoit resté au fond des tailles s'imprimoit sur ces pâtes. Il essaya de tirer de semblables impressions avec du papier humide, en le pressant à l'aide d'un rouleau ou d'un instrument lisse, & il réussit. D'autres prétendent qu'une blanchisseuse posa, sans y faire attention, du linge humide sur une gravure de Finiguerra; que le linge, par son poids, fit l'office d'une presse, & qu'en le relevant, on trouva sur la partie qui avoit touché la gravure une empreinte semblable à un dessin fait à la plume. Ce hasard, ajoute-t-on, donna l'idée à l'orfèvre de renouveler cette expérience avec du papier, & elle eut le succès qu'il devoit en attendre. On n'est pas bien certain que Finiguerra ait tiré lui-même parti de sa découverte, & il ne reste aucune estampe qu'on puisse assurer qu'il soit de sa main. Mais on en a de *Sandro Boticello*, peintre, & de *Baccio Baldini*, orfèvre, à qui il communiqua son invention. On peut croire cependant que deux petites pièces de feuillages, marquées M. F., sont de Finiguerra. On lui attribue encore quelques autres morceaux très-anciens & fort rares.

(5.) Les estampes de *Sandro Boticello* sont d'une très-foible exécution; on y reconnoît l'enfance de l'art, & le peu de pratique de ce peintre dans le maniement d'un outil étranger à sa profession.

(6.) *Baccio Baldini*, orfèvre, & par conséquent accoutumé à manier le burin pour orner ses ouvrages, montra plus d'adresse & de facilité.

Une édition très-rare du Dante, imprimée à Florence par Nicolo di Lorenzo della Magna, en 1481, est ornée de deux vignettes gravées, ou plutôt égratignées d'un burin inflexible; mais dans le temps où elles parurent, c'étoient des chefs-d'œuvre. Vasari nous apprend que le dessin en est de *Boticello*; on ignore si la gravure est de ce peintre ou de l'orfèvre *Baldini*.

(7.) Sans nous arrêter aux noms & aux ouvrages de quatre à cinq graveurs, qui travaillèrent à-peu-près dans le même temps sans contribuer aux progrès de l'art, nous nous contenterons de parler d'*André Mantegna*, né à Mantoue en 1451, & mort à Padoue en 1517. Il étoit peintre, & s'étoit acquis beaucoup de gloire par son tableau du triomphe de Jules-César. Ses estampes ne sont pas, sans doute, d'une manœuvre qu'on puisse maintenant admirer; mais on y voit du moins un commencement de facilité, & elles sont estimables par la correction du dessin. Il a gravé quelquefois sur l'écaille. Ce métal, par sa mollesse, est con-

traire à la netteté de la gravure, & fournit des épreuves sales.

(8) L'Allemagne avoit donné naissance à la gravure; c'étoit à l'Allemagne qu'il étoit aussi réservé de l'approcher de la perfection. *Albert Durer*, voisin du berceau de cet art, en a tellement avancé les progrès que, dans certaines parties, il ne peut-être surpassé. Nous avons parlé à l'article *Ecole* de cet artiste célèbre, qui n'eût pas eu de supérieurs s'il eût pu connoître l'Italie & l'antique. Dessinateur précis, il lui manqua seulement de savoir que les modèles offerts par la nature ne sont pas toujours ceux de la beauté, qu'il ne suffit pas de savoir les copier, & qu'il faut être encore scrupuleux dans le choix. Sensible & habile à saisir les signes extérieurs des affections de l'âme, il eût excellé dans la partie de l'expression s'il y eût joint plus souvent la noblesse à la vérité. Cette noblesse seule manque aussi quelquefois à ses compositions. Mais pour lui accorder tout le tribut d'estime qu'il mérite, il faut se rappeler que, de son temps, une suite assez nombreuse d'artistes avoit lutté en Italie contre la manière gothique des premiers restaurateurs de l'art, & que lui seul en Allemagne rassembloit ses efforts contre la roideur de cette manière qui s'opposoit à la beauté des formes, à la justesse des mouvemens, à la vérité de l'expression.

Nous ne devons le considérer ici que comme graveur; mais comme il a toujours gravé d'après ses propres dessins, ce que nous venons de dire n'est pas étranger à cet article. Si l'on veut seulement le considérer par rapport à la manœuvre de la gravure, il sera admirable, non - seulement pour le siècle où il a vécu, mais même pour tous les siècles, par la finesse & la variété de ses travaux, par la netteté & la couleur de son burin. Il semble qu'un homme qui n'a pas eu de modèles, ne puisse trouver seul toutes les ressources de son art, & qu'elles doivent être produites, avec le temps, par le concours d'un grand nombre d'hommes habiles. *Albert Durer* a été excepté à plusieurs égards de cette loi générale de la nature: & s'il n'a pas trouvé tout ce qui convient à la gravure large & fière, propre à exprimer les grands tableaux d'histoire, il a imaginé & réuni toutes les parties de l'art qui sont nécessaires pour graver des tableaux fins & précieux. Quoique l'art ait acquis depuis sa mort trois siècles d'expérience, on ne pourroit aujourd'hui graver mieux ni peut-être aussi bien l'estampe de *Saint-Jérôme* qu'il a publiée en 1514. Une lumière vive entre par deux fenêtres fermées de vitraux qu'elle fait refléter en les traversant sur la muraille qui sert d'embranchure aux croisées. Un plancher de sapin est rendu avec la plus grande vérité. Un lion, un renard couchés sur le devant de l'es-

tampe sont traités avec les travaux qui leur conviennent. Le *Saint* est assis devant son pupitre & plongé dans l'étude des écritures; sa tête est d'un caractère digne des grands maîtres de l'Italie. Une foule d'objets entre dans la composition de cette estampe, & tous ont le caractère qui leur est propre. Les travaux sont fins & ferrés sans maigreur; le cuivre est coupé nettement, mais sans avoir le brillant qui nuit à la vérité. La pointe ne rendroit pas avec plus de goût un groupe de fabriques gothiques que celui qu'il a introduit dans son estampe de l'hermite *Saint-Antoine*. On voit de lui au cabinet des estampes de la bibliothèque du Roi une épreuve retouchée d'une planche de *Saint-Jérôme* qu'il gravoit en 1512, & qui n'est pas celle dont nous venons de parler: la planche est peu avancée, les premiers travaux sont encore seuls établis, & quoique tracés au burin, ils sont badinés comme un travail de pointe. Il a quelquefois gravé à l'eau-forte & en bois: il entendoit mieux ce dernier genre de gravure que celui de l'eau-forte.

Raphaël connut les estampes d'*Albert Durer*, & l'on assure qu'il en fit assez de cas pour en orner son cabinet. On assure aussi que le *Guide* les consultoit souvent, & l'on peut lui reprocher d'en avoir quelquefois imité le style des *drageries*.

(9) *MARC-ANTOINE*, dont le nom de famille est *Raymondi*, naquit à Bologne en 1488, & est mort vers 1546. Il est de dix-huit ans plus jeune qu'*Albert Durer*. C'est le premier Italien qui ait mis quelquel'art dans la gravure, & il est sur-tout célèbre pour avoir été le graveur de *Raphaël*. Il se distingua d'abord par des ouvrages d'orfèvrerie, mais il vit à Venise des estampes d'*Albert Durer*, dès lors son inclination le porta vers la gravure, & il s'y livra tout entier. Les orfèvres alors pouvoient être regardés comme des sculpteurs en argent; ils savoient bien modeler & bien dessiner, & pouvoient devenir aisément peintres, sculpteurs & graveurs. Il n'étoit pas rare de trouver des artistes qui réunissent ces talens aujourd'hui trop séparés. *Marc-Antoine* copia d'abord les estampes de la passion d'*Albert Durer*: on n'auroit pu que le louer s'il avoit fait seulement ces copies par son étude; mais ayant assez bien réussi pour tromper des curieux qui avoient moins de connoissance que d'amour des arts, il mit à ses copies la marque d'*Albert*, & les vendit pour des originaux. *Albert Durer* informé de la supercherie, fut moins blessé sans doute du tort qu'elle pourroit faire au débit de ses estampes, que de celui qu'elle portoit à sa réputation: il voyoit avec chagrin se débiter sous son nom des ouvrages trop inférieurs à ses talens, & il en adressa ses plaintes aux magistrats de Venise.

Marc-Antoine fut obligé d'effacer cette marque trompeuse.

Ses estampes peuvent être regardées comme des copies assez exactes, mais froides & timides, des dessins de Raphaël, & faites par un procédé difficile, que ne possédoit pas assez bien le copiste qui en faisoit usage. Le contour est tracé au burin, comme dans les dessins à la plume. Quelquefois le premier trait est corrigé par un second, & ces corrections sont d'autant plus précieuses qu'on peut soupçonner qu'elles ont été indiquées par Raphaël lui-même. Les travaux sont roides & maigres, ils n'offrent presque jamais la grace de la facilité, & sont trop inflexibles pour rendre la variété des caractères propres aux différens objets : mais sur-tout dans les chairs, la première taille est toujours établie dans le sens le plus convenable, & ce n'est pas un faible mérite ; un mérite plus grand encore, celui qui fait toujours rechercher ces morceaux, c'est la pureté du trait.

Marc-Antoine grava d'après Jules Romain des postures obscènes qu'Arétin avoit décrites en vers. Le Pape Clément VII vouloit le punir de mort ; on obtint la grace de l'artiste en faveur de ses talens. Son massacre des innocens, gravé d'après Raphaël, est l'une de ses estampes capitales, & a été acheté soixante florins par Berghem, à qui sa femme laissoit peu d'argent à sa disposition.

(10) Pendant qu'Albert Durer faisoit florir la gravure en Allemagne, & que Marc-Antoine l'exerçoit avec moins d'art, mais avec non moins de gloire en Italie, Lucas Dammeitz, connu sous le nom de *Lucas de LEYDE*, disputoit dans les Pays-Bas la palme à ces deux rivaux. Il fut le premier peintre qui se soit distingué en Hollande, & nous avons parlé de lui à l'article *école* : il fut aussi le premier graveur de son pays dont le nom ait été conservé. Il naquit en 1454, & étoit plus jeune qu'Albert & Marc-Antoine. Un orfèvre fut son maître pour la gravure au burin ; il apprit les procédés de l'eau-forte d'un armurier qui en faisoit usage pour les ornemens des cuirasses. Il gravoit aussi en bois. Les Hollandois le mettent au-dessus d'Albert Durer, mais les autres nations refuseront peut-être de ratifier ce jugement : on lui reproche sur-tout de tenir davantage au caractère gothique. Cependant, malgré ce vice & l'incorrection du dessin, les Italiens estiment ses estampes, & Durer eut l'âme assez grande pour n'être pas jaloux de cet émule. Il fit même, dit-on, le voyage de Leyde pour le voir & gagner son amitié. Les travaux de Lucas de Leyde sont très-fins, & ses têtes ont de l'expression.

Entre les élèves d'Albert Durer, les plus connus sont désignés par le nom de *PETITS-MAÎTRES*, parce qu'ils n'ont guère gravé que

de fort petites estampes. Nous nous contenterons de nommer les plus célèbres.

(11) *Georges PENZ*, né à Nuremberg en 1500, & mort en 1556. Après avoir fait sous Albert de grands progrès dans la gravure, il fit le voyage de Rome, étudia les ouvrages de Raphaël, & travailla quelque temps avec Marc-Antoine. On a de lui un grand nombre d'estampes. On y trouve la finesse & la netteté de la gravure Allemande, jointes à un choix de dessin qui n'étoit encore connu qu'en Italie.

(12) *Hans Sébald BEHAM*, né à Nuremberg en 1500, mort dans la même ville en 1550, dessinait la nature avec précision, mais sans choix : on le loue pour l'intelligence & l'expression.

(13) *Henri ALDEGRAVER*, né à Soest en Westphalie en 1502, mort vers 1555, peignit d'abord des tableaux de chevalet, & l'on assure qu'il avoit un bon coloris. Il se livra ensuite entièrement à la gravure.

(14) *Albert ALTENDORFER*, que les François nomment le *petit Albert*. On ne fait s'il est né à Altdorf en Suisse, ou dans la ville de Bavière qui porte le même nom. Il est mort à Ratisbonne en 1538. Il fut d'abord peintre. Quoiqu'il ne soit pas devenu l'égal d'Albert Durer, quelques-unes de ses planches ont été attribuées à ce maître.

Tous ces graveurs ont manié le burin avec beaucoup de finesse, mais *Georges Penz* est celui dont les ouvrages sont le plus estimés.

(15) On compte aussi parmi les Petits-Mâîtres *Théodore de Bry*, né à Liège en 1528, année de la mort d'Albert Durer. Il a cherché à imiter Sébald Beham, & a gravé d'après les dessins de ce Maître. Il y avoit de la délicatesse, mais souvent aussi de la sécheresse dans son burin.

Comme en Allemagne Albert fit une école de gravure, Marc-Antoine laissa des élèves en Italie. Ils gravèrent à-peu-près comme leur maître, & n'avancèrent point les progrès de l'art. Les plus connus sont Augustin de Venise & Marc de Ravenne.

(16) Mais *Georges GHISZ* dit le *MANTOUAN*, fils de Jean-Baptiste Ghisi de Bertano, graveur, & élève de Jules Romain, mérite de faire époque dans l'art, au moins pour l'Italie. Le burin peu flexible dans la main de Marc-Antoine, acquit assez de souplesse dans celle du Mantouan pour rendre d'une manière agréable & savante les chairs délicates des enfans, les linges, les terrasses, le paysage. Il fut varier ses travaux suivant les plans & suivant les objets. Son estampe de la naissance de Memnon est de l'année 1560, quatorze ans après la mort de Marc-Antoine. On est étonné que, dans un temps aussi court, l'art ait fait tant de progrès. Le Mantouan a gravé l'école d'Athènes de Ra-

phaël. On ignore le temps de sa naissance & celui de sa mort.

(17) *Martin ROTA*, né à Sebenigo en Dalmatie, florissoit quelques années plus tard. Il a gravé en petit le jugement dernier de Michel-Ange, & cette estampe est justement regardée comme un chef-d'œuvre, soit que l'on considère la finesse des travaux, soit qu'on admire le dessin du maître conservé dans une proportion si différente de l'original. Les Petits-Maitres, il est vrai, l'ont emporté sur lui par la subtilité des tailles, mais il n'ont pas eu comme lui l'avantage de graver Michel-Ange & de s'appuyer sur un grand maître pour aller à la postérité. Il a fait beaucoup d'estampes d'après ses propres dessins.

(18) La gravure ne connoissoit encore que des travaux fins & serrés, propres aux estampes de petite proportion, lorsque *Corneille CORT*, né à Horn en Hollande en 1536, vint à Rome & y ouvrit la carrière à la gravure en grand. Il est le premier qui ait employé des tailles larges & nourries; il a trouvé le premier un bon grain de travaux pour les draperies & a bien traité le paysage au burin. C'est annoncer qu'il manioit cet outil avec une grande facilité; de cette facilité devoit naître une plus grande variété de travaux, & par conséquent de nouvelles ressources pour l'art, & de nouveaux progrès vers la perfection. On n'avoit pas encore le secret de donner de la couleur à la gravure; il ne sera trouvé dans toute son étendue que par les artistes qui travailleront sous les yeux & la direction de Rubens; mais *Corneille Cort* semble avoir fait les premiers pas vers cette découverte dans son estampe du martyre des innocens d'après le *Tintoret*. Il mourut à Rome en 1578.

(19) *Chérubin ALBERT*, né à Borgo san Sepolcro en 1552, & mort en 1615, n'a pas étendu la carrière de la gravure, mais il mérite la reconnaissance des amateurs des arts pour avoir conservé par ses estampes les belles frises que *Polydore de Caravage*, digne élève de *Raphaël*, avoit peintes sur des façades de maisons, & que le temps a détruites.

(20) Tous les artistes dont nous avons parlé jusqu'ici ont gravé au burin pur, ou du moins si quelques-uns d'eux, tels qu'*Albert Durer* & *Lucas de Leyde*, ont fait des eaux-fortes, elles n'ont contribué que faiblement à leur renommée. Mais *Antoine TEMPESTE*, peintre Florentin, né en 1555, doit principalement à ses eaux-fortes l'étendue de sa réputation. Son œuvre en ce genre est très-considérable; ce sont en général des chasses, ou des marches & des combats de cavalerie. La science & la sûreté du trait, la vivacité de la touche, la chaleur & la fécondité de la composition, la font justement rechercher par les peintres. Quoique

la manœuvre en soit peu remarquable, les graveurs pourront y trouver des leçons utiles pour établir les premiers plans de leurs travaux lorsqu'ils auront des chevaux à traiter. Il y a d'ailleurs quelques pièces de *Tempeste* qui, même à ne considérer que l'esprit de la pointe, méritent d'être accueillies par les amateurs de la gravure. Cet artiste est mort à Rome en 1630. Il a souvent gravé sur l'étaïn.

(21) Le destin de la gravure en Italie est de fleurir bien plus par les travaux des étrangers, que par ceux des artistes nationaux. *Jean & Raphaël SADELER*, frères, tous deux nés à Bruxelles, le premier en 1550, & le second en 1555, succédèrent à la profession de leur père, damasquineur en acier; mais leur goût & leurs dispositions les appelloient à un art plus noble, & ils se livrèrent à la gravure. Ils firent ensemble le voyage de l'Allemagne & de l'Italie, & perdirent, dans cette patrie des arts, une certaine sécheresse qui entraînait dans leur première manière. Ils surpassèrent tous les graveurs qui les avoient précédés, & dans certaines parties, ils ne peuvent être surpassés par leurs successeurs. On recherche avec raison leur nombreuse suite des hermites représentés d'après les dessins de *Martin de Vos* dans des paysages agrestes & très-variés; les morceaux qu'ils ont gravés d'après le *Raffaël*, entreront toujours dans les porte-feuilles choisis; on ne connoît guère de gravure plus aimable que celle de *Raphaël Sadeler* d'après le *Christ* au tombeau de *Jean van Achen*: on peut critiquer le peintre, le graveur est sans reproche. Mais on est sur-tout étonné du succès avec lequel les *Sadeler* ont gravé le paysage au burin pur: les vieux troncs d'arbres y sont exprimés avec la facilité du pinceau; si leur feuillage ne peut avoir l'agréable badinage de l'eau-forte, il en a la légèreté; les eaux tombantes en cascades, les roches brisées & menaçantes, les sombres enfoncemens des forêts ne sauroient être mieux rendus par aucun des procédés de l'art; les plantes qui ornent les devans de ces estampes ont le port, la forme & la souplesse de la nature; les fabriques vues dans le lointain sont traitées avec goût; on n'est tenté de regretter l'eau-forte que pour les terrasses.

Ces deux excellens graveurs furent cependant surpassés de leur vivant; mais ce fut par leur élève & leur neveu, *Giles SADELER*, né à Anvers en 1570, & qui s'appliqua quelque temps à la peinture. Il gravoit du burin le plus fin quand le sujet paroïssoit l'exiger; mais il a gravé du burin le plus large le *Christ* au tombeau de *Barroche*, & il a donné de la force à son estampe sans pousser au noir aucune partie. On desireroit seulement plus d'harmonie & d'accord dans quelques-uns de ses ouvrages. Il a quelquefois la fierté du burin & la coupe hardie

de Goltzius & de Muller. On peut voir dans l'estampe où il a gravé le peintre Sprangers & Catherine Muller, défunte épouse de cet artiste, à quel degré il a porté la gravure du portrait. Il a, en quelque sorte, créé & conduit à la perfection cette branche importante de l'art.

Jean Sadeler est mort à Venise en 1600, Raphaël dans la même ville en 1617 & Giles à Prague en 1629. L'œuvre des deux oncles & du neveu est au moins de deux mille estampes.

Dans le même temps florissoient Pierre de Jode, le vieux, & les trois Galle, Philippe, Théodore & Corneille, dit le vieux.

(22) Corneille Galle a gravé le paysage au burin pur. Les roches sont fermes, le feuillé a de la légèreté, la couleur est agréable & vraie, chaque objet porte son caractère, & tout le travail est large & moëlleux.

(23) Enfin un grand peintre Italien ne dédaigna pas de disputer aux artistes de l'Allemagne & des Pays-Bas le prix de la gravure. C'étoit Augustin Carrache dont nous avons parlé à l'article Ecole. On exige à présent plus de fini qu'il n'en mettoit dans ses estampes, mais on n'exigera jamais des travaux plus savamment établis. Il sera toujours un excellent objet d'étude pour les graveurs, & ils gagneront à le regarder au moins comme le meilleur modèle qu'ils puissent se proposer pour l'ébauche de leurs travaux, & sur-tout pour celle des chairs. Il ne se piquoit pas d'exciter l'étonnement en faisant tracer à son burin des chemins longs & difficiles; mais il manioit cet outil avec assez d'adresse pour l'obliger à suivre savamment le sens des muscles, & il mettoit autant de goût que de science dans sa manœuvre. Enfin, ses estampes sont d'excellentes études de gravure & de dessin, & plusieurs même d'entr'elles, sans être terminées à la manière moderne, seront toujours regardées par le petit nombre des connoisseurs comme les ouvrages d'un artiste qui connoissoit le point juste où il est bon de s'arrêter. M. Huber connoît une épreuve du Saint-Jérôme qui semble prouver qu'Augustin gravait au premier coup. Les parties qui se trouvent sur cette épreuve sont terminées, les autres ne sont encore indiquées que par un trait léger.

(24) Annibal Carrache, son frère, ne peut être compté au nombre des peintres dont les eaux-fortes ont ce charme auquel les artistes donnent le nom de *gouffose*; mais son trait est sûr, hardi, savant & arrêté. Ses travaux sont fermes & bien établis. Dans son estampe de la chaste Suzanne, les travaux qui forment le sein & le bras gauche de cette figure, mériteroient, non d'être copiés, mais suivis comme une belle indication, si l'on vouloit faire d'a-

weaux-Arts. Tome I.

près le même tableau, une estampe plus finie & plus soignée. La tête & la barbe du vieillard qui est le plus près de Suzanne, offrent aussi l'indication des travaux les plus convenables; il seroit de même impossible de mieux exprimer les cheveux courts de l'autre vieillard. Enfin, les estampes d'Annibal, très-précieuses pour les peintres qui les regardent comme de bons dessins d'un grand maître, mériteroient aussi d'être consultées par les graveurs: ils y apprendroient à joindre ce que l'art a de savant & de pittoresque à ce que la partie de leur talent qu'on appelle le métier, peut avoir de flatteur. Le Guide, élève d'Annibal, a aussi gravé à l'eau-forte & d'une manière plus aimable.

(25) François Villamène, natif d'Assise, fut élève d'Augustin Carrache pour la gravure. Sa manière peu chargée de travail, & dans laquelle le travail est même trop économisé, indique plutôt des dessins d'un esset très-doux que des tableaux colorés. Elle est d'ailleurs propre & agréable; mais on sent qu'il est plus facile de conserver la propriété des travaux quand on en met si peu. Quoiqu'il ne manquât pas absolument de facilité dans le burin, il n'avoit pas encore toute celle que ce genre semble exiger, ce qui donne à ses travaux un sentiment de maigreur. Son dessin est maniéré sur-tout pour les extrémités, & malgré sa réputation, il semble ne pouvoir être l'objet d'une étude fort utile ni pour les peintres ni pour les graveurs. Il est mort à Rome en 1626, & y étoit venu vers 1585.

Les arts qui commencent à fleurir conservent encore de la timidité: s'il s'élève alors quelques artistes qui combattent cette timidité par un excès d'audace, ils préparent de nouveaux progrès en inspirant à leurs émules un juste degré de hardiesse. On ne peut trouver le milieu sans connoître les deux extrêmes. Michel-Ange en outrant les formes & les mouvemens, apprit aux peintres & aux sculpteurs quel étoit le point où ils devoient tendre, & où il falloit s'arrêter: Goltzius, & ses élèves plus audacieux que lui, n'ont peut-être pas été moins utiles aux graveurs.

(26) Henri Goltz, que nous appellons Goltzius naquit à Mulbrecht, dans le Duché de Juliers en 1558, & est mort à Harlem en 1617. Il étoit fils d'un peintre sur verre qui fut son maître pour le dessin, & il reçut plutôt des conseils que des leçons de gravure d'un nommé Coornhert qui doit aux talens de son élève toute sa célébrité. Il voyagea en Allemagne & en Italie, & il étudia Raphaël & l'antique, sans perdre une manière barbare que les Allemands s'étoient faite en croyant imiter Michel-Ange. Savant dans le dessin, il détruisit par son goût vicieux l'estime que méritoit sa science:

A a a

mais on ne peut lui refuser les éloges dûs à ses talens dans la gravure, à ses compositions ingénieuses, & même à une certaine grace que ne pouvoit détruire sa manière sauvage. A le considérer seulement comme graveur, on trouvera sans doute de la bizarrerie dans ses tailles, une affectation trop marquée de se montrer adroit buriniste, un défaut d'accord dans les effets, & trop de négligence ou d'ignorance du clair-obscur : mais avec tant de défauts, dont quelques-uns lui sont communs avec ses contemporains, aucun d'eux ne lui peut être comparé. Il semble que la nature lui avoit prodigué l'avantage de pouvoir changer à son gré le caractère de ses travaux. En général sa gravure est large & ses tailles ont une affectation de hardiesse : mais quelquefois ses travaux plus serrés conduisent à un repos plus tranquille, à une couleur plus piquante & plus vraie. On connoît de lui des estampes où toutes les tailles ont du mouvement sans qu'aucune soit contournée d'une manière bizarre, où les têtes sont animées par des touches spirituelles & savantes, où les travaux fins & les travaux mâles, également bien placés, concourent à donner le vrai caractère aux objets qu'ils représentent. On fait avec quelle adresse il trompa les amateurs de son temps en imitant dans le dessin & dans la gravure Albert Durer & Lucas de Leyde. Une de ces estampes, qu'il avoit eu la précaution d'enfumer, fut payée chèrement parce qu'on la prit pour une pièce inconnue d'Albert. Ce sont ces imitations qu'on appelle les chefs-d'œuvre de Goltzius, non qu'elles soient en effet les meilleurs ouvrages, mais parce qu'elles contribuèrent sur-tout à assurer sa réputation. Il en est de lui comme de plusieurs autres artistes ; ce ne sont pas ses plus belles estampes qui sont portées au plus haut prix. On n'ignore pas que les amateurs continuent de mettre des prix exorbitans aux ouvrages qui leur ont été une fois vantés, & ce sont ordinairement ceux qui ont commencé la réputation de leurs auteurs.

Goltzius commença à peindre à l'âge de quarante-deux ans : il a fait des portraits & des tableaux d'histoire. On connoît par ses estampes sa manière de dessiner le nud ; on dit que sa couleur est vraie.

Il a eu la patience de faire à la plume des dessins dont les figures sont grandes comme nature. Sa plume est large & moëlleuse, & ses dessins n'ont point la sécheresse ni la petitesse de manière qu'on pourroit attendre de ce procédé. J'en ai vu un aux salles de l'académie des beaux-arts de Saint-Petersbourg.

Corneille Cort & Augustin Carrache avoient donné plus de largeur aux travaux de la gravure, & Goltzius leur donna plus de mouvemens. Il fit d'habiles-élèves ; *Jacques Mathan*

son gendre, surpassé par son fils *Théodore, Jacques de Gheyn, Jean Saenredam, Jean Muller*. Nous nous arrêterons au dernier, parce qu'il eut une manière qui lui fut propre.

(27) *Jean Muller*, Hollandois, est peut-être le graveur qui a manié le burin avec le plus de hardiesse. Il méritera toujours d'être étudié par les artistes qui aspireront à se distinguer dans cette partie ; mais il faudra qu'ils tempèrent par le goût l'excès d'audace qu'il est capable d'inspirer. Jamais on ne posséda mieux le métier de la gravure ; il est impossible de couper le cuivre avec plus d'aisance, & très-difficile d'employer moins de travaux pour rendre les différens objets. On est étonné de voir avec quelle adresse il oblige une même taille à lui servir de première ou de seconde pour rendre une figure entière. Il fait très-rarement usage d'une troisième taille, & ce n'est jamais que dans une partie de peu d'étendue & qu'il a voulu sacrifier. Avec cette savante économie, on ne lui peut reprocher ni monotonie dans l'effet général, ni uniformité dans la manœuvre : tous ses plans sont artistement variés de travail & de ton. Il étoit savant dessinateur, & n'auroit pu, sans cette qualité, parvenir au procédé dont il faisoit usage : mais on lui reproche justement de la manière dans les extrémités, & il a beaucoup gravé d'après Bartholomée Sprangers, peintre maniéré lui-même. Comme il ne faisoit pas d'usages de points pour empâter, & qu'il s'obstinoit à n'employer que les deux mêmes tailles pour une figure entière, il leur arrivoit souvent de former ensemble des lozanges outrés, d'où résulte un grain désagréable à l'œil que les graveurs comparent au dos de maquereau.

(28) Autant il étonnoit par la fierté de ses travaux, autant *Jérôme Wierx* ou *WIERIX*, plaisoit par la finesse des siens. Il excelloit dans le petit, mais souvent il devenoit sec dans le grand. Le paysage & les fabriques de son baptême de Jésus-Christ, estampe qu'il a gravée en 1585, sont d'un très-bon goût, & l'on peut remarquer, que contre l'usage de son temps, il y a fait entrer de l'eau-forte. Ses tons dans les chairs étoient souvent de la plus aimable douceur. Il a quelquefois gravé d'une manière fort approchante de celle de Corneille Cort. *Jérôme Wierx*, & ses deux frères Antoine & Jean étoient des Pays-Bas.

(29) *Nicolas de Bruyn*, natif d'Anvers, étoit leur contemporain, & sembloit l'être plutôt de Lucas de Leyde qu'il prenoit pour modèle ; il a même gravé d'après cet artiste gothique quelques sujets d'histoire, mais il gravoit plus souvent d'après ses propres dessins. On a de lui des compositions d'un très-grand nombre de figures ; elles sont remarquables par la vérité & la variété des têtes. Ses agencemens, son caractère

de dessin tiennent du gothique perfectionné. Sa gravure peut être comparée à celle d'Albert-Dürer ou plutôt de Lucas de Leyde, mais sans en avoir le mérite; ce qu'il imitoit de ces anciens maîtres, c'étoit sur-tout la sécheresse: il n'avoit d'ailleurs aucune idée du clair-obscur ni de l'harmonie. Mais souvent ses figures & leurs ajustemens ne manquent pas d'une certaine grace, & l'on trouve chez lui des têtes de femmes qui ont de la beauté.

Les François ont reçu assez tard la gravure. Le premier qui l'ait exercée est *Jean Duvet*, natif de Langres qui travailloit à Paris vers 1550. On cite encore les noms d'un *Noël Garnier* & d'un *Etienne de Laulne*.

(30) Mais *Léonard GAULTIER* mérite d'être distingué pour avoir gravé le jugement dernier de Michel-Ange, d'un burin encore plus fin & plus net que celui de Martin Rota: d'ailleurs son estampe paroît n'être qu'une copie de celle du graveur Dalmate.

Cet artiste travailloit vers le commencement du dix-septième siècle. C'est à cette époque que la gravure à l'eau-forte, jusqu'alors assez négligée, devint d'abord l'amusement de plusieurs artistes, & fit ensuite la gloire de plusieurs.

(31) *LANFRANC*, célèbre par ses talens dans la peinture, n'est pas un de ceux qui ont manqué la pointe avec le plus de succès.

(32) Mais *Cornille SCHUT*, né à Anvers en 1590, & mort dans la même ville en 1676 a gravé d'après ses compositions des eaux-fortes justement recherchées. Peu de peintres ont pu se vanter d'avoir une pointe plus spirituelle & plus ragoûtante. Il étoit en même-temps peintre habile & poète estimé. Il aimoit la grande machine de la peinture & ce qu'on peut nommer la peinture d'apparat.

(33) *François PÉRIER*, né à Mâcon en 1590, & mort en 1660 reçut à Rome des leçons de Lanfranc, & se distingua dans la peinture. Il a gravé à l'eau-forte un grand nombre de statues & de bas-reliefs antiques; mais il en fait seulement connoître l'attitude & le mouvement. Sa collection seroit plus utile s'il se fût attaché davantage à exprimer le dessin & le caractère des chefs-d'œuvre qu'il gravoit. L'antique & les grands maîtres dans l'art du dessin doivent être copiés avec la plus grande précision, la plus exacte fidélité, j'oserois même dire avec une soumission servile, car il n'y a pas de honte à se rendre esclave de tels maîtres.

(34) L'eau-forte n'avoit encore occupé que les instans de loisir des peintres; *Jacques CALLOT* se consacra tout entier à ce genre de gravure. C'étoit un gentilhomme Lorrain, né à Nancy en 1593. Il s'échappa de la maison paternelle & fit le voyage de Rome pour se livrer sans obstacle à son goût pour le dessin. Il

passa de Rome à Florence pour y continuer ses études. Le goût qui regnoit dans cette patrie de Michel-Ange étoit trop chargé. C'est un vice dans le grand, c'est une vertu dans le petit, où les formes prendroient un caractère de froideur si on ne leur donnoit pas une certaine charge en les réduisant. Ainsi le vice de l'école Florentine devenoit une manière propre au genre auquel le jeune Callot étoit appelé par la nature. Il fut honoré des bienfaits du Grand Duc, & ne retourna dans sa patrie qu'à la mort de ce Prince. Le Duc Henri, qui regnoit alors en Lorraine, accueillit ses talens & lui fit éprouver sa générosité.

Tout le monde connoît au moins quelques ouvrages de Callot, & l'on fait quel esprit il mettoit dans ses compositions. Si l'on veut le considérer seulement comme graveur, on lui trouvera le plus grand talent pour traiter de fort petites figures, & l'on s'apercevra que ses travaux prennent une certaine pesanteur, & perdent quelque chose du goût & de l'esprit qui distinguent ce maître quand il passe à une plus grande proportion. Les graveurs à l'eau-forte couvrent ordinairement leur cuivre d'un vernis mou comme de la poix & qui cède aisément au tranchant de la pointe. On dit que Callot employa le premier le vernis dur des luthiers que les Italiens nomment *vernice grosso de lignaiuoli*. Il résiste à la pointe, & en même-temps il la contient: on peut même repasser plusieurs fois sur la même taille & lui donner de la profondeur. Aussi Callot donna-t-il à ses tailles la fermeté de celles au burin, au lieu de leur prêter l'agréable badinage qui fait le charme de la pointe. Il n'a point obtenu à cet égard les applaudissemens de la postérité, & les connoisseurs préféreront toujours à ses travaux un peu compassés la ragoûtante négligence de la Belle. Les dessins de Callot sont recherchés; on y trouve encore plus d'esprit que dans sa gravure. Il n'étoit pas facile à se contenter lui-même dans ses ouvrages capitaux, & l'on sait qu'il a fait au moins quatre dessins arrêtés de la tentation de Saint-Antoine avant de graver ce sujet. Cette estampe, celle de la grande rue de Nancy, ses foires, ses supplices, ses misères de la guerre, la grande & la petite passion, son parterre, son éventail, sont regardés comme ses chefs-d'œuvre. Ses talens lui ont fait la plus grande réputation; il n'en mérite pas moins par son courage. Il eut la gloire de résister à Louis XIII, ou plutôt au Cardinal de Richelieu à qui rien ne résistoit. Les François ayant pris en 1331 la ville de Nancy sur le Duc de Lorraine, souverain de Callot, le roi ou son ministre voulut qu'il gravât cette conquête comme il avoit déjà gravé la prise de la Rochelle: mais l'artiste refusa de consacrer par ses talens l'humiliation de son Prince, &

répondit qu'il aimeroit mieux se couper le pouce, que d'employer sa main contre l'honneur de son souverain & de sa patrie. Il mourut en 1635.

(35) *Antoine VAN-DYCK*, très-bon peintre d'histoire, & le plus célèbre des peintres de portraits, né à Anvers en 1599, & mort dans la même ville en 1641, a gravé à l'eau-forte avec un sentiment qu'on pourroit appeler de l'enthousiasme. Peu curieux de la propreté, ne recherchant pas même ce qu'on appelle l'esprit de la pointe, il animoit tout par une touche mâle & sûre. Sa tête de Vorsterman, celles de François Franck, de Snellinx, de van Noort, semblent respirer, & ces estampes, brutes & négligées, ont plus de prix aux yeux d'un véritable ami des arts, que des porte-feuilles entiers d'estampes du plus beau fini. Celle de Charles Mallery, terminée sous ses yeux par Vorsterman, est toute de chair.

(36) *Claude GELÉE* dit *LE LORRAIN*, célèbre peintre de paysage, né à Chamagne en 1600, mort à Rome en 1682, a gravé avec le même effet qu'il mettoit dans ses tableaux.

(37) *BREBIETTE*, qui florissoit vers 1636, étoit plein d'esprit dans ses compositions, mais il en mettoit moins dans le travail de ses gravures. Il conserveroit une grande supériorité sur Gillot, s'il eût gravé d'une pointe aussi agréable.

(38) *Wenceslas HOLLAR*, né à Prague en 1607, mort à Londres en 1677, étoit d'une famille noble qui fut ruinée par la guerre. Wenceslas se retira à Francfort où il se perfectionna dans la gravure par les leçons de Mathieu Mérian, graveur à l'eau-forte qui mettoit plus de génie dans ses compositions que de goût & de propreté dans son travail. Hollar n'imita pas les défauts de son maître. Il fut donner à ses travaux le ton le plus flatteur, & l'on peut seulement reprocher quelquefois de la roideur à ses tailles. Sans imiter le burin, elles n'ont pas tout le jeu propre à la pointe. Il les tenoit fort serrées, & par ce moyen, il parvenoit plus aisément à un effet vigoureux & tranquille que s'il leur eût donné plus de largeur. Il excella dans le talent d'exprimer les poils fins des animaux, les pelletteries, les insectes. Il a gravé aussi des portraits estimés, entr'autres celui d'Albert Durer.

(39) *Etienne DE LA BELLE*, né à Florence en 1610, mort en 1664, est le prince des graveurs en petit, comme G. Audran est celui des graveurs d'histoire. Il reçut, ainsi que Callot, les leçons de Canta Gallina, peintre Florentin, & surpassa son maître & son émule. On pourroit le regarder moins comme un graveur, que comme un peintre qui excelloit à rendre ses idées par le secours de la pointe : on peut même trouver en lui de grands rapports avec

Rembrandt, & l'on citeroit aisément de ces deux artistes des estampes qui ont entr'elles une grande conformité d'esprit & de travaux ; mais la Belle, élève d'une meilleure école, avoit en même-temps l'âme plus élevée. Les attitudes de ses figures sont nobles, ses airs de tête gracieux, ses compositions grandes, riches & ingénieuses. On dit qu'il employoit le vernis dur, ce qui rend encore plus étonnante la souplesse de ses travaux. Il établissoit avec un goût exquis de petites tailles courtes disposées dans une sorte de désordre pittoresque & bien plus agréables que les tailles les plus soignées. Sa touche est piquante, sa couleur suave, & ses travaux, presque toujours les mêmes, offrent par leurs combinaisons la plus aimable variété : ce sont ordinairement de petites lignes méplates, mais différemment inclinées, croisées, rapprochées, confondues ensemble. Comme Callot étoit d'autant plus parfait qu'il réduisoit davantage la proportion de ses figures, il me semble que la Belle gagnoit à augmenter la grandeur des siennes.

(40) *Pierre TESTA*, né à Lucques en 1611, se noya dans le Tibre en 1649. Il est célèbre par le génie, la vivacité de ses compositions : & nous les a transmises d'une pointe un peu maigre, mais toujours animée de son esprit. *César TESTA* est moins connu ; mais son estampe de Saint-Jérôme mourant, d'après le Dominiquin, lui donnera toujours une place distinguée entre les graveurs à l'eau-forte.

(41) *Abraham Bosse*, né à Tours, & mort à Paris en 1678, étoit contemporain de la Belle, mais il aimait mieux, pour la manœuvre de l'art, être l'imitateur de Callot. Comme cet artiste, il fut donner à ses travaux à l'eau-forte la fermeté & presque l'éclat du burin. C'est plutôt un sujet d'observation que d'éloge. Il vaut mieux, sans doute, imprimer à chaque genre de gravure le caractère qui lui est propre ; laisser à l'eau-forte sa liberté badine, & au burin sa sagesse & sa sévérité. On peut avec beaucoup d'adresse, imiter le burin avec la pointe, & la pointe avec le burin : mais il faut avouer aussi que chacun de ces instrumens fera toujours mieux lui-même ce qu'il doit faire que l'instrument qui affecte de l'imiter. Osons blâmer Abraham Bosse de son choix, mais accordons lui des louanges pour avoir réussi dans ce qu'il a cherché. Il gravait d'après ses propres dessins ; & sans mettre ses estampes dans la même classe que celles de la Belle & de quelques autres artistes du goût le plus exquis, on les estime justement, sur-tout celles qui représentent une salle de la Charité, les arts & métiers, les cérémonies du mariage de Louis XIV, &c. Il mérite aussi de la reconnaissance pour les traités qu'il a publiés sur l'architecture & la perspective, & sur-tout pour celui de la ma-

nière de graver à l'eau-forte & au burin, ouvrage dont M. Cochin a donné une nouvelle édition avec des augmentations nécessaires. Ses talens le firent recevoir membre de l'académie royale de peinture & d'architecture, & il en fut exclus dans la suite parce que son caractère libre osa résister au caractère impérieux & despotique de le Brun qui tenoit alors le sceptre des arts.

(42) *Salvator Rosa*, né à Naples en 1615, mort à Rome en 1673, célèbre comme peintre & connu comme poète, a gravé d'une pointe un peu maigre & avec peu de soin. On pourroit comparer sa gravure à celle de Pierre Teste : elle est peu remarquable par elle-même, & perdrait tout son mérite sous la main d'un imitateur, parce qu'elle le doit tout entier au sentiment qu'un maître habile ne manque jamais de mettre dans ses ouvrages. Le grand caractère des têtes & la vivacité de l'expression animent quelques-unes de ses estampes.

(43) *Sébastien Bourdon*, né à Montpellier en 1616, mort à Rome en 1671 a beaucoup gravé d'après ses propres dessins. Ses estampes sont plus recherchées pour la composition que pour le travail de la gravure. Quoiqu'il les avançât beaucoup à l'eau-forte, il savoit s'aider du burin pour les terminer.

(44) Dans le même temps un peintre Italien prêtoit à la pointe toute la grace dont elle est susceptible. C'étoit *Benedette de Castiglione*, né à Gènes en 1616, mort à Mantoue en 1670. Il est plein de goût, ses tailles sont courtes, sa pointe est badine, quelquefois son ouvrage n'est qu'un grignotis dont tout le monde sent le charme, dont les artistes seuls peuvent apprécier l'intelligence. On peut le comparer à la Belle, à Rembrandt, & à tous ceux qui ont mis le plus d'esprit & de ragoût dans le travail de l'eau-forte.

(45) *Jean le Potre*, né à Paris en 1617, mort en 1682, artiste fécond & spirituel dans ses compositions, a quelquefois gravé du meilleur goût. On pourroit en citer pour exemple les morceaux qu'il a donnés d'après Paul Farinati & un assez grand nombre de ceux qu'il a publiés d'après ses propres dessins. Mais l'abondance de ses conceptions ne lui permettoit pas d'accorder toujours beaucoup de soin au travail de sa gravure : d'ailleurs il laissoit souvent trop mordre ses planches, & l'eau-forte en rongéant & creusant ses travaux, détruisoit ce qu'ils avoient d'aimable ; mais elle ne pouvoit détruire ce qui fait reconnoître en lui l'excellent dessinateur pour les ornemens d'architecture, & , à ce titre, il sera toujours estimé malgré les variations du goût & les caprices de la mode. Il étoit d'une famille féconde en artistes célèbres. L'un de ses parens, Antoine le Potre, architecte, a bâti l'église des religieuses

de Port-Royal, & donné le dessin de la cascade de Saint-Cloud ; l'autre, Pierre le Potre, sculpteur, a fait le groupe d'Enée & Anchise au palais des Tuileries, & terminé celui de Lucrece, commencé par Théodon.

(46) *François Chauveau*, né à Paris vers 1620, mort dans la même ville en 1676, fut élève du peintre la Hire & peignit, dit-on, en petit d'une manière fort agréable ; mais il est sur-tout connu par le grand nombre de ses gravures. Comme on recherchoit beaucoup ses ouvrages, sur-tout pour l'ornement des livres, il étoit souvent obligé d'expédier ; & pour ne pas revenir sur son travail à la pointe, il le faisoit mordre avec trop peu de ménagement. Mais quand il travailloit avec plus de patience & de soin, il produisoit des ouvrages agréables par l'esprit de la pointe, par la variété des travaux, & par la douceur des tons. Il gravoit le plus souvent d'après ses propres dessins, & composoit avec beaucoup d'imagination & de feu. Sa manière ordinaire étoit d'avancer ses ouvrages à la pointe, & ce ne seroit pas lui rendre une pleine justice que de le juger d'après celles de ses planches où il réservoir beaucoup de travail pour le burin. Il étoit alors froid & peu ragoûtant, comme on peut le voir par les estampes du cloître des Chartreux qu'il a gravées d'après le Sueur.

Nous n'avons pas voulu interrompre la suite des graveurs à l'eau-forte, nés à la fin du seizième siècle, & dans les vingt premières années du dix-septième : nous retournons maintenant sur nos pas pour examiner les talens de ceux qui se sont fait un nom par la gravure au burin.

(47) *Corneille Bloemaert* introduisit une nouvelle manière de graver qui eut un grand nombre d'imitateurs, en sorte qu'on peut le regarder comme le chef d'une nombreuse école. Né à Utrecht en 1603, & mort à Rome en 1680, il étoit le troisième fils d'Abraham Bloemaert, bon peintre de l'école de Hollande. Lui-même se livra quelque temps à la peinture & la quitta entièrement pour la gravure : Son maître, qu'il ne tarda pas à surpasser, fut Crispin de Pas, imitateur de Lucas de Leyde. Il grava d'abord d'après les dessins de son père, vint à Paris vers 1630, s'y distingua par ses estampes pour les *tableaux du temple des Muses*, & se rendit à Rome la capitale des arts, où il fixa son séjour. Il se signala par la beauté de son burin, par le talent encore inconnu de ménager une dégradation insensible de la lumière aux ombres, & par la variété des tons suivant la différence des plans : mais il ne varia pas avec le même art ses travaux suivant la diversité des objets. Son grain, tendant toujours au carré, a du repos & de la transparence ; il a du mérite quand il est bien placé,

mais il ne peut convenir à tout. On peut aussi lui reprocher une mollesse générale causée par le défaut de touche : ce défaut se remarque surtout dans ses draperies, & il y est encore augmenté par sa constance à ne point quitter l'ordre des tailles qu'il a une fois établies, tandis qu'il faut les abandonner brusquement quand l'ordre des plis l'exige. Les plis longs & étroits doivent être traités par des tailles prises dans le sens de leur longueur : ce procédé qui donne à la gravure une grande fermeté ne se trouve point dans les ouvrages de Bloemaert ; il cherchoit ce qu'on appelle le flou, qui est toujours voisin de la mollesse. Cette même mollesse se remarque aussi dans son trait, qui tend plutôt à la ligne circulaire qu'au méplat. Ce défaut le rendoit plus propre à traiter les figures de femmes que celles d'hommes. Il a beaucoup gravé d'après Pierre de Cortone, & sa manière étoit assez d'accord avec celle de ce maître. Il seroit injuste de refuser une grande estime à ses ouvrages ; mais il seroit dangereux de les imiter sans intelligence. On doit préférer sans doute l'art d'Augustin Carrache pour la préparation des travaux : mais Bloemaert est le premier graveur au burin qui ait su finir une estampe. C'est dire assez qu'avant lui on avoit bien su graver un dessin ; mais qu'il est le premier qui ait bien su graver un tableau. Quoique sa gravure fût généralement un peu froide, il la rechauffoit par le ton, quand il gravoit d'après de vigoureux coloristes. On en peut voir entr'autres un exemple dans son estampe représentant Saint-Pierre qui ressuscite Tabitha, gravée d'après Barbieri da Cento.

Comme Bloemaert a fait école, nous allons donner sans interruption la suite des graveurs qui ont adopté sa manière : car l'ordre chronologique n'autorise pas à détruire l'ordre des choses. Il ne faut ni l'oublier entièrement, ni s'y trop asservir.

Si nous considérons seulement l'année de la naissance de *Charles Audran* & d'*Etienne Baudet*, nous les placerions avant Bloemaert. Mais quoiqu'ils fussent un peu plus âgés que cet artiste, comme il est vraisemblable qu'ils ont plutôt imité que créé sa manière, nous avons cru devoir les placer après lui.

(48) *Charles AUDRAN* est né à Paris en 1594, & mort dans la même ville en 1674. Il apprit d'abord à graver dans sa patrie, & alla se perfectionner à Rome : il put dans ces deux villes connoître Bloemaert, ou du moins ses ouvrages, & il mérite d'être distingué dans la foule des imitateurs de cet artiste.

(49) *Etienne BAUDET*, né à Blois en 1598, & mort à Paris en 1671 a gravé d'une manière généralement assez dure un grand nombre de tableaux. Avec le grain quarré de Bloemaert, il mêloit l'eau-forte au burin, ce qui ne peut

réussir dans ce genre de gravure qui exige la plus grande pureté. On ne peut cependant refuser de l'estime à son estampe de l'adoration du veau d'or, d'après le Poussin & à quelques autres.

(50) *Michel NATALIS*, contemporain de Bloemaert, outre souvent le grain quarré de ce graveur. Quoique ses estampes aient du mérite, elles peuvent servir à prouver combien ce choix de travaux est vicieux dans les chairs & les draperies. Il n'est réellement propre qu'à graver la pierre, & il en donne le caractère à tous les objets où il domine. Quand Natalis a quitté cette manière quarrée, ce qui lui est arrivé trop rarement, sa gravure ne manque ni d'agrément ni de douceur.

(51) *Giles ROUSSELET*, né à Paris en 1614, mort dans la même ville en 1686, a gravé d'après le Guide les quatre travaux d'Hercule du cabinet du roi : ces estampes sont bien peintes & d'un bel accord ; il faut cependant en excepter celle de Déjanire qui n'a pas l'harmonie des trois autres. Sa manière tient ordinairement de celle de Bloemaert ; mais ses travaux sont plus larges, plus variés, & son exécution a plus de chaleur. Son estampe d'après Bourdon, représentant la renommée qui porte le portrait du Cardinal Mazarin au temple de l'immortalité, tandis que la Muse de l'histoire offre à la France le récit des actions de ce ministre, est un morceau qui mérite d'être distingué. Mais sur-tout celle du Christ au tombeau, d'après le Titien, est à la fois d'une gravure moëlleuse, large & vigoureuse. Elle prouve qu'il étoit bon coloriste, & qu'il savoit très-bien rendre les étoffes & les divers objets qui peuvent entrer dans un tableau. On a de lui des planches d'un effet suave à la fois & piquant.

(52) *Guillaume VALLET*, graveur François qui florissoit vers le milieu du dix-septième siècle a travaillé à Paris & à Rome. Il gravoit d'une manière large & colorée.

(53) *François PORLLY*, né à Abbeville en 1622, mort à Paris en 1693, alla se perfectionner à Rome dans l'art du dessin. Bloemaert fut dans la gravure le maître qu'il prit pour modèle, & il réussit parfaitement dans cette manière un peu froide, mais très-agréable & fort difficile. Les tailles qui se croisent quarément ne souffrent point une manœuvre timide & ne produisent un effet heureux que par leur parfaite égalité. La pureté de son dessin répondoit à celle de sa gravure, & conservera toujours un prix à ses ouvrages. Quoiqu'il ait été sans doute secondé par d'habiles élèves, on ne conçoit pas qu'avec un procédé qui exige tant de patience & de temps, il ait pu porter à près de quatre cents le nombre de ses planches. L'une des plus remarquables est celle qui re-

présente Saint - Charles Borromée administrant la communion aux pestiférés de Milan : elle est d'autant plus précieuse, que le tableau n'existe plus, & qu'il paroît avoir été le chef-d'œuvre de Mignard.

(54) *Nicolas PITAU*, né à Paris en 1633, mort en 1676, gravoit dans la manière de Poilly, mais ses tailles étoient plus mâles. Sa Sainte Famille d'après Raphaël est un chef-d'œuvre pour la beauté de l'outil, la pureté du dessin, la vigueur & la justesse de l'effet. Le caractère de Raphaël n'a peut-être jamais été mieux saisi dans aucune estampe. L'amateur qui la préféreroit même à la fameuse Sainte Famille gravée par Edelinck d'après le même maître, pourroit donner des raisons plausibles de son choix. Pitau a prouvé par cet ouvrage que le prince de l'école Romaine pouvoit donner aux graveurs des leçons de couleur, & que pour les trouver dans ses ouvrages, il ne faut que savoir les bien lire.

(55) *Guillaume CHASTEAU*, né à Orléans en 1633, mort en 1683, fit un voyage en Italie par curiosité, se lia dans cette patrie des arts avec un graveur, conquit en le voyant travailler du goût pour son art, & y consacra le reste de sa vie. Il est sur-tout connu par ses estampes d'après le Poussin, gravées au burin pur dans le goût de Bloemaert & de Poilly, qui ne convient pas parfaitement au caractère de ce maître. On connoît moins celles qu'il a considérablement avancées à l'eau-forte, & dans lesquelles on trouve certaines parties traitées avec esprit & d'un très-bon goût. On peut regretter qu'il n'ait pas toujours suivi cette manière plus pittoresque & plus libre, dans laquelle il auroit fait sans doute des progrès, & qui auroit augmenté le nombre de ses ouvrages & sa réputation. On lit dans quelques ouvrages sur les arts que Chasteau étoit un graveur médiocre : ou les auteurs étoient fort sévères, ou ils n'avoient pas vu ses meilleurs ouvrages.

(56) *Elie HAINZELMAN*, natif d'Augsbourg, étoit élève de Poilly, & très-bon graveur dans la manière de son maître. On ignore l'année de sa naissance & celle de sa mort ; on sait qu'il florissoit vers 1680.

(57) *François SPIER*, né à Nancy en 1643, & mort à Marfille en 1681, exerça la peinture, prit des leçons de gravure dans l'atelier de Poilly, & devint supérieur à ce très-habile maître. Il n'a vécu que trente-huit ans, & mourut en revenant d'Italie où il étoit allé se perfectionner. Il a gravé d'après Pierre de Cortone, le Mole, le Bernin, &c. Quand il suivoit la manière de Bloemaert & de Poilly, sa gravure ne cédoit en rien aux plus beaux ouvrages de ces deux artistes, ou plutôt elle méritoit de leur être préférée ; mais ils n'avoient qu'une

manière, & il changeoit la sienne à son gré. Il a gravé d'une seule taille avec une singulière souplesse, & dans un goût tout à fait différent de celui de Mellan. Il y a peu de graveurs au burin qui aient autant varié leur manœuvre ; peut-être même qu'à cet égard aucun ne lui peut être comparé. Tantôt sa gravure est de la plus grande fierté, tantôt elle est fine & badine. Il savoit quelquefois donner à son burin un esprit que l'eau-forte peut à peine lui disputer. Le portrait du Comte Laurent de Marfiano, peint & gravé par lui-même, est un morceau remarquable par la couleur, quoiqu'aucune partie de cette estampe ne soit poussée au noir. On a plusieurs belles estampes de sa composition. On dit que sa manière de peindre ressembloit à celle de Piètre de Cortone. Sa Vierge, gravée d'après le Corrège, est un chef-d'œuvre ; elle a été vendue 500 liv. à la vente de M. Mariette.

(58) *Jean-Louis ROULLET*, né à Arles en 1645, mort à Paris en 1699, l'un des plus habiles élèves de Poilly, & peut-être supérieur à son maître. En quittant cette école, il passa en Italie où il travailla dix ans entiers, & acquit une pureté de dessin qui le rendit capable de graver avec succès d'après les plus grands maîtres. Il suffit à son éloge de citer sa belle estampe des Maries au tombeau d'après Annibal Carrache, ouvrage admirable par la correction & la fermeté du dessin, par la beauté du travail, & par l'art avec lequel le graveur a su conserver l'expression de son modèle. On a de lui des estampes que l'on prendroit pour de beaux ouvrages de Bloemaert ; mais celle des Maries restera toujours son chef-d'œuvre.

Bloemaert & ses imitateurs avoient introduit dans leur art cette partie du clair-obscur qui consiste à conduire par une dégradation suivie la lumière la plus piquante à l'ombre la plus forte : c'étoit donner à la gravure la perfection de la peinture monochrome ou en camayeu. Rubens apprit un autre art aux graveurs qu'il dirigeoit, & dont plusieurs s'étoient formés à son école. Comme la couleur propre contribue à l'effet général du clair-obscur, parce qu'une couleur claire étend une masse de lumière, & une couleur obscure, une masse d'ombre, il leur fit sentir qu'ils détruisoient en partie l'effet d'un tableau coloré, dans ce principe, s'ils négligeoient de rendre la valeur de la couleur propre, & il leur démontra que cette couleur étant nécessairement par sa nature ou plus claire ou plus sombre, pouvoit se rendre par le moyen du noir ou du blanc plus ou moins dégradé. Cette heureuse découverte ajouta une nouvelle perfection à la gravure, en lui fournissant le moyen de rendre, non la couleur elle-même, ce qui est absolument impossible avec du noir & du blanc, mais la valeur & l'effet de la

couleur. Les graveurs, devenus coloristes, ne furent plus réduits à n'exprimer que l'ombre & la lumière : inspirés par un grand peintre, ils furent peints eux-mêmes.

Comme déjà nous avons accordé à quelques graveurs la qualité de coloristes, nous paroissions nous contredire ici, en établissant que les graveurs de Rubens furent les premiers exprimer la couleur : mais la contradiction n'est qu'apparente. Les langues manquent souvent de termes pour exprimer les nuances. Nous avons parlé jusqu'ici de la couleur comme d'une qualité portée par quelques artistes à un degré estimable ; nous en parlons ici comme d'une qualité portée au plus haut degré de perfection. Une grande intelligence de la lumière & de l'ombre peut donner à une estampe de l'effet & une bonne couleur ; mais une estampe gravée d'après un grand coloriste n'est parfaite qu'en exprimant encore la valeur de la couleur propre. En observant seulement le clair-obscur proprement dit, & lui donnant la vigueur qu'il exige pour produire un grand effet, on rendra bien en gravure un tableau de l'école Romaine ; mais si l'on n'observe pas encore la valeur des couleurs données par le peintre à chaque objet, on ne rendra qu'imparfaitement un tableau des écoles Flamande ou Vénitienne.

Nous allons suivre les graveurs qui ont travaillé sous les yeux de Rubens & de Van-Dyck, & qui ont observé les principes de ces deux grands maîtres.

(59) *Pierre DE JONÉ*, surnommé *le Jeune* pour se distinguer de son père, naquit à Anvers vers 1602. Il a gravé au burin pur avec beaucoup d'esprit, de goût & de finesse. Les travaux de ses chairs ont souvent le ragoût de l'eau-forte. On peut lui reprocher quelquefois des tailles un peu maigres. On trouvera des exemples de ses qualités louables & de ce défaut dans son estampe d'après le Saint-Augustin de Van-Dyck : mais il a gravé d'après le même peintre des portraits dans lesquels il est au-dessus de tout reproche.

(60) *Pierre SOUTMAN*, qui florissait vers 1630, a gravé d'après Rubens des estampes fort avancées à l'eau-forte. Sa pointe est maigre ; chacun de ses travaux a peu de mérite si on les considère en particulier ; souvent même ils sont vicieux : quelquefois ils sont en désordre ; quelquefois leur ordre & leur choix semblent contraires à la théorie de l'art : mais leur ensemble ragoûtant produit des estampes qui ne sont pas sans mérite, & qui ont toujours celui d'indiquer la mollesse des chairs & le coloris vigoureux du maître d'après lequel elles sont faites. Il a gravé au burin pur avec les mêmes avantages & les mêmes défauts : mais quelque genre de gravure qu'il ait choisi, il s'est toujours montré peintre.

(61) *Pierre VAN-SOMPELEN*, élève de Soutman, florissait vers 1640. La finesse de pointe avec laquelle il a gravé le tableau de Rubens représentant les disciples d'Enaüs seroit peut-être dangereuse à imiter, & n'exprime pas la largeur de pinceau du maître ; mais on ne peut s'empêcher de l'admirer. Elle produit des tons froids, doux & colorés qui donnent à la gravure l'avantage du dessin au lavis. Cette estampe est de l'année 1643.

(62) *Jonas SUYDEROEF*, autre élève de Soutman, florissait vers le même-temps. Il a gravé avec succès d'après Rubens. Les amateurs admirent la finesse de ses travaux ; on pourroit quelquefois lui en reprocher la petitesse, quelquefois aussi la roideur, & en même-temps la sécheresse des contours : mais il réparoit ces défauts par la fermeté de la touche, par la pâte, la couleur & l'expression. C'est par-là qu'il donne à ses estampes de la chaleur, quoique les travaux en soient un peu froids.

(63) *Robert VAN-VOERST*, florissait vers 1640. On ne peut oublier entre les graveurs distingués par leurs talens, & par l'art d'exprimer la couleur, celui qui a rendu avec tant de caractère, d'après Van-Dyck, les portraits du Comte de Pembroke, d'Inigo Jones, de Vouet, & le sien même.

(64) *Luc VORSTERMAN*, qui florissait vers 1640, fut d'abord élève de Rubens pour la peinture, & quitta cet art pour se livrer entièrement à la gravure. Il gravait au burin pur, mais il savoit rendre son burin pittoresque, & il exprimait tous les objets dans leur vrai caractère. On desireroit quelquefois que ses contours, au lieu d'être sèchement annoncés par un trait, se trouvassent fondus avec les objets qui les environnent, & qui doivent leur servir de fond. Il semble sur-tout que ce moyen devoit être employé par un graveur qui avoit été peintre. Mais cet art trouvé par Bloemaert, & pratiqué par ses imitateurs, étoit encore peu connu dans les Pays-bas, & l'on pourroit même croire qu'il y a été introduit par Vorsterman, car on le remarque dans quelques-unes de ses estampes. Il faut louer en lui la finesse des travaux, le caractère & le sentiment des têtes, & l'esprit du burin qu'il forçoit à propos à imiter la liberté de l'eau-forte. Quelquefois il réservait de larges lumières, & avoit l'art d'exprimer la couleur du peintre, en économisant les travaux ; d'autres fois il donnoit à sa gravure toute la vigueur dont elle est capable. Son estampe de l'adoration des Rois, d'après Rubens, est un des beaux ouvrages de l'art. On y admire la variété de manière avec laquelle est rendue la multiplicité des objets dont elle est composée.

Cette variété, recherchée par tous les graveurs de Rubens avoit été jusques-là trop négligée,

gligée, où si l'on en trouve quelques indications dans les graveurs précédens, il faut plutôt l'attribuer à un heureux instinct, qu'à un principe solidement établi. On sent sur-tout que le grain quarré, introduit dans la gravure par Bloemaert, devoit s'opposer à cette variété si justement recommandée dans la suite, & dont on doit vraisemblablement la première observation aux conseils de Rubens, & à la savante docilité de ses graveurs.

(65) *Paul PONTIUS* ou *DU PONT*, élève de Vorsterman, florissoit vers 1650. Il étoit fort aimé de Rubens, il travailloit sous ses yeux, & c'est l'un des graveurs qui semblent avoir partagé l'ame de ce grand peintre. On connoît, on admire, on recherche les belles estampes qu'il a gravées d'après ce maître, & sur-tout celle de *Tomiris* faisant plonger dans un vase plein de sang la tête de *Cyrus*. Il n'a pas moins réussi dans le portrait, & ses travaux sont variés comme les caractères des têtes : c'est ce que prouvent les portraits du *Marquis de Léganès*, du *Marquis de Santa Cruz*, de *Don Carlos de Colonne*, de *Henri Steenvick*, de *Rubens*, & un grand nombre d'autres, tous gravés d'après *Van-Dyck*.

(66) *Schelte BOLSWERT*, né en Frise, florissoit en même-temps que *Pontius*, & partageoit avec lui l'amitié de *Rubens*. Quoiqu'il maniât le burin avec beaucoup d'assurance & de liberté, il ne s'occupoit jamais à faire de belles suites de tailles brillantes, & tâchoit au contraire d'imiter le ragoût & le pittoresque de l'eau-forte. Tous ses soins tendoient à rendre, comme elles devoient être rendues, les parties que lui offroit son original, à suivre le mouvement des chairs, la forme des os, les brisures des plis, quitant sans scrupule les tailles dès qu'elles cessioient de lui convenir; employant quelquefois des tailles courtes, & des empâtemens de points dans les chairs, & même dans les draperies, ne craignant pas pour parvenir à l'effet, de salir ses travaux, de les confondre, de les contrarier par des touches fermes & bien placées; tendant toujours plus au pittoresque qu'à ce qu'on nomme la beauté de la gravure, & la rendant toujours d'autant plus belle en effet, qu'il s'occupoit moins d'en ménager la beauté. On a écrit que *Rubens* se plaisoit à travailler lui-même aux planches de ce graveur : c'est supposer que ce peintre étoit très-familier avec le burin, ce qui est peu vraisemblable. Les écrivains qui ont rapporté ce fait, & qui ne connoissoient pas assez les procédés de l'art, auront entendu dire apparemment, sans le bien comprendre, que, suivant l'usage ordinaire des peintres, *Rubens* retouchoit au crayon ou au pinceau les épreuves de *Bolswert*, & que ce graveur revenant sur ses planches, rendoit avec précision les retouches du maître. Ces retouches me paroissent sensibles

Beaux-Arts. Tom. 1.

dans un grand nombre d'estampes de *Bolswert* : j'en tiendrai ici à la *Sainte-Cécile*. Je n'examine pas si c'est la plus belle de ce graveur, il suffit pour mon objet qu'elle soit belle, & d'un effet très-pittoresque. Il me semble très-probable que c'est *Rubens* qui a frappé les fortes touches des sourcils, des yeux, des narines & de la bouche de la *Sainte*; touches hardies, qui donnent à la tête une vie extraordinaire, & qui ont obligé le graveur à fouiller profondément son cuivre, devenant lui-même à son tour plutôt peintre que graveur. On pourroit de même reconnoître dans les draperies & dans les accessoires le crayon de *Rubens*, d'où sont nés des travaux qui ne semblent pas avoir été prévus dans la préparation de la planche. Il seroit bon que les graveurs, quand ils se sentent refroidir, missent sous leurs yeux de belles estampes de *Bolswert* & apprissent de lui à rendre leur gravure moins belle pour la rendre meilleure. On distingue entre ses ouvrages, la chute de *Saint-Paul*, l'Assomption de la *Vierge*, la vocation de *Saint-Pierre*, la chasse aux lions, d'après *Rubens*, le crucifix de *Van-Dyck*, l'éducation de *Jupiter*, & la mort d'*Argus* d'après *Jordaens*. Il a montré dans quelques estampes, & entr'autres dans celle de l'Assomption, qu'il étoit très-habile buriniste, & qu'il lui auroit été facile de faire parade de cette qualité s'il avoit cru que l'objet de l'art dût se borner à la manœuvre qui n'en est que le moyen.

(67) *Guillaume HONDIUS* florissoit vers 1650, l'un des meilleurs graveurs qui se soient formés du temps de *Rubens*, & non moins admirable par l'art de conserver le caractère du maître, que par la finesse & la belle couleur de son burin. Son portrait de *François Franck* le jeune est l'un des plus beaux qui aient été gravés d'après *Van-Dyck*. La tête est vivante; une manche d'étoffe de soie est rendue avec le plus grand art & sans aucune affectation de métier. Ce n'est pas ainsi que l'on grave quand on se propose froidement de faire de belles tailles; mais c'est ainsi qu'un véritable artiste se laisse échauffer du feu d'un autre artiste.

(68) *Hendrick SNYERS*, contemporain des derniers graveurs dont nous venons de parler, a travaillé comme eux d'après *Rubens*. Si j'en puis juger par celles de ses estampes qui me sont connues, il ne peignoit pas avec le burin aussi parfaitement que *Bolswert* & *Pontius*, mais ses travaux sont larges & moëlleux, & il étoit dessinateur dans la manière flamande.

(69) *Pierre de BALLIV*, graveur d'Anvers, vivoit au milieu du dix-septième siècle. Il est peu recommandable par le choix de ses travaux, & ses portraits d'après *Van-Dyck* sont fort inférieurs à ceux des artistes dont nous venons de parler; mais il a quelquefois donné un très-bon effet à ses estampes. Nous nous conten-

terons de citer celle de Saint-Athanase d'après Rembrandt.

Les graveurs formés par Rubens n'eurent pas dans leur pays des successeurs dignes d'eux. Leurs estampes reçurent un accueil peu favorable en Italie, parce que le dessin n'en étoit ni d'un beau choix ni d'une grande pureté : on y disoit qu'elles sentoient le flamand. Les graveurs françois, prévenus des opinions italiennes, y firent eux-mêmes peu d'attention. Quand elles eurent enfin obtenu l'estime qu'elles méritoient, les François qui l'emportoient alors dans la gravure sur toutes les nations de l'Europe, se contentèrent de les louer ; mais ils continuèrent de suivre leur goût particulier, ou d'imiter ceux de leurs compatriotes qui jouissoient d'une grande réputation, ou qu'ils avoient eu pour maître. Ainsi les travaux des Vorsterman, des Pontius, des Holfwert, n'eurent pas sur l'art une grande influence. Ce furent de beaux monumens qu'on se contenta de célébrer, mais sans en faire un objet d'étude, & ils n'eurent pas d'imitateurs.

Nous avons fait connoître les graveurs imitateurs de Bloemaert, & ceux qu'avoient formés les leçons ou les conseils de Rubens ; parlons maintenant de ceux qui, chez les différentes nations où l'on cultivoit les arts, acquirent vers le même temps de la célébrité.

(70) *Claude MELLAN*, né à Abbeville en 1601, mort à Paris en 1688, commença à peindre dans la manière du Vouet dont il avoit reçu des leçons à Rome, & se consacra ensuite à la gravure qu'il exerça le plus souvent d'après ses propres dessins. Son contour est pur, son trait coulant, ses têtes d'hommes ont du caractère, & celles de femmes de la grace. Il a gravé d'abord à Rome, & alors il croisoit ses tailles comme les autres graveurs ; mais dans la suite il s'avisâ de rendre les formes & le clair-obscur par un seul rang de tailles renflées ou diminuées, suivant que le ton l'exigeoit. C'est dans ce genre de gravure qu'il s'est fait une grande réputation, & elle auroit peut-être été moins brillante, s'il n'eût pas soutenu son mérite réel par la singularité. On est justement étonné de la force qu'il a donnée à ses ouvrages avec une si grande économie de travaux ; mais il faut convenir que c'est son art, & non son procédé, qui est admirable : il n'auroit pu manquer, avec cette manœuvre, de donner à ses estampes l'apparence de l'acier, s'il avoit eu cette coupe nette & brillante dont on fait à présent tant de cas, & que les amateurs préfèrent aux parties les plus importantes de l'art. Son estampe de la fille de Jethro, qu'il a gravée d'après le Tintoret, est d'une couleur admirable, & du moelleux le plus rare : on voit qu'elle est faite d'après un grand coloriste, on croit y recon-

noître le ton du tableau, & rarement les peintres Vénitiens ont été si bien rendus : il n'y a croisé les tailles que dans quelques accessoires. Dans son estampe de Saint-François, le travail de la robe sur les parties lumineuses exprime toute la rudesse de l'étoffe dont est vêtu l'austère cenobite. Quoique la figure principale soit gravée d'une seule taille, & qu'il n'y ait du blanc que sur les parties frappées de la lumière, l'estampe est d'une grande vigueur. Il a gravé, d'après ses propres dessins, des portraits dans lesquels on croit reconnoître la couleur de la personne représentée. On peut comparer le portrait de Peiresc, assez bien gravé suivant le procédé ordinaire, dans le recueil des hommes illustres de Perraut, & celui que Mellan a traité d'une seule taille ; l'avantage de la couleur est en faveur du dernier. Tout le monde connoît sa Sainte-Face, grande comme nature, & gravée d'une seule taille tournante qui commence au bout du nez. C'est un jeu d'adresse que les amateurs ne cessent de célébrer ; mais ce n'est pas le plus beau de ses ouvrages : on est fâché qu'un artiste d'un si grand talent doive la plus grande partie de sa gloire à un semblable tour de force, auquel il ne mettoit peut-être que fort peu de prétention. Il a eu la patience de faire deux fois à la plume le dessin de cette tête ; on peut voir l'un de ces dessins au cabinet des estampes de la bibliothèque du Roi.

(71) *Jean-Jacques THOURNESEN* né à Bâle en 1636, & mort dans la même ville en 1718, a gravé dans la manière de Mellan. Il y a de la grace dans son estampe ronde gravée d'après Charles Dauphin, & représentant la Vierge, l'Enfant-Jésus & le petit Saint-Jean. Cet ouvrage est de l'année 1660.

(72) *REMBRANDT Van-Rhin*. Nous avons déjà parlé de ce grand maître à l'article *ECOLE*. Une liberté vagabonde, un desordre pittoresque, une touche facile, la plus rare intelligence du clair-obscur, le talent de rendre par des travaux jetés en quelque sorte au hasard, le caractère des différents âges, & celui de tous les objets qu'il traitoit, telles sont les parties, & beaucoup d'autres encore, qui répandent sur les estampes de Rembrandt un charme inexprimable. On cherche ses procédés, & je ne les crois pas fort difficiles à trouver ; c'est son art qui est un secret impénétrable. Il est certain qu'il a beaucoup employé la pointe-sèche ; quelquefois il l'ébarboit imparfaitement, & ses rebarbes arrêtaient en partie le noir, lui procuroient des tons de lavis : son heureuse maladresse à aiguïser sa pointe, à la manier, lui fournissoit des travaux & des tons singulièrement pittoresques. Il faisoit aussi quelquefois usage du burin, mais plus rarement. Loin de chercher à le rendre brillant, il ne l'employoit que pour peindre, sacrifier, salir, & ne cherchoit qu'à

fe cacher. On voit cependant qu'il y a beaucoup de burin dans sa grande descente de croix. Souvent il rentroit à différentes reprises ses tailles à la pointe sèche. Quelquefois, après avoir fait mordre une planche, il la recouvrait de vernis, y ajoutoit des travaux, & la remettait à l'eau-forte. On a de lui des eaux-fortes grossières, mais pleines d'esprit; telle est sa présentation au temple. Son estampe aux cent florins, & les différents changemens qu'il y a faits éclairent sur sa manœuvre. Elle représente Jésus-Christ guérissant les malades. Il paroît dans quelques parties s'être procuré des tons de demi-teinte en mettant sur ces parties de l'eau-forte à nud. On voit de lui des têtes entièrement gravées à la pointe-sèche, telle est celle de la fameuse estampe du banquier Wtenbogard, dont on possède à la bibliothèque du Roi une épreuve où le trait seul de cette tête est établi; encore l'est-il lui-même à la pointe-sèche: telle est aussi la tête du Bourg-Mestre Six, & la pointe-sèche domine dans tout ce morceau. Mais quel que soit le mérite des estampes qui, par l'effet que leur a procuré cet outil, ressemblent au lavis ou à la manière noire, nous croyons pouvoir persister dans l'opinion que nous avons annoncée à l'article ÉCOLE, & regarder comme ses chefs-d'œuvre un grand nombre de têtes gravées à l'eau-forte de la pointe la plus savante, la plus ragoûtante, la plus spirituelle. Le portrait d'Wtenbogard est de ce genre, & l'on pourroit encore trouver dans son œuvre des têtes qui mériteroient de lui être préférées.

On sent que ce jugement porte uniquement sur la gravure, parce que c'est uniquement de la gravure qu'il s'agit ici, & que nous faisons abstraction de l'effet, & de la richesse de composition qui peuvent faire préférer d'autres morceaux plus capiteux du même auteur.

Il a eu plusieurs imitateurs, dont quelques-uns furent ses élèves. (73) *Ferdinand Bor*, dont les ouvrages sont recommandables par le piquant des effets, & la vérité de l'expression. (74) *Jean-Georges VAN-ULIET*, dont l'œuvre est d'un grand prix, quoique peu nombreuse. (75) *Jean LIEVENS*, peintre d'histoire, dont on a des têtes pleines de vie & de vérité. Enfin (76) *Salomon KONNICK*, peintre d'histoire & de portraits, dont les têtes gravées sont plus légères de travail que celles de Rembrandt.

(77) *Grégoire HURET*, né à Lyon en 1610, mort à Paris en 1670. Quoiqu'il ait gravé d'après ses dessins, ses estampes semblent faites d'après des tableaux vigoureusement colorés. Il mériteroit, à titre de dessinateur & de graveur, une réputation supérieure à celle dont il jouit. Ses effets sont larges & piquans, ses têtes expressives, ses draperies bien jetées, ses conceptions neuves & ingénieuses. Ses accessoires ont de la

richesse sans tomber dans le luxe. Comme graveur, sans le mettre au rang des plus grands burinistes, on ne peut lui refuser d'avoir assez bien manié le burin, non pour étonner par une manœuvre recherchée, mais pour satisfaire ceux qui pensent que l'artiste possède suffisamment son outil quand il peut rendre tout ce que l'art exige. Sa gravure est moëlleuse & facile; partout ses travaux sont d'un bon choix, & dans certaines parties, ils sont pleins de goût.

(78) *Janus ou Jean LUTMA*, orfèvre d'Amsterdam, florissoit vers le milieu du dix-septième siècle. Il est connu par quatre portraits qu'il grava au ciselet, se servant d'un petit maillet pour faire pénétrer cet instrument dans le cuivre. Il mettoit au bas de ses estampes *opus mallei* (ouvrage au maillet). Ces têtes sont pointillées d'une manière douce & très-agréable. Il n'y avoit qu'à faire imprimer ses planches avec de la poudre de sanguine ou de crayon noir broyée à l'huile, pour qu'elles imitassent le crayon. Lutma peut donc être regardé comme le véritable inventeur de la gravure dans la manière du crayon, & c'est bien vainement que les sieurs *François & Desmarteau* se sont disputé si vivement dans la suite la découverte de ce genre de gravure. Il n'ont inventé que la manière de l'imprimer. C'étoit en apparence peu de chose; mais c'est souvent à peu de chose que tiennent les découvertes les plus heureuses. On a vu qu'au quinzième siècle l'invention de la gravure en estampes ne tenoit aussi qu'au moyen d'imprimer des ouvrages qu'on savoit faire depuis long-temps.

(79) *Michel DORIGNY*, né à Saint-Quentin en 1617, & mort à Paris en 1663, étoit gendre de Vouet: il gravait à l'eau-forte, & ne méritoit guère d'être cité que pour avoir perpétué par la gravure un grand nombre d'ouvrages de ce peintre. La plupart de ses estampes ont de la dureté, & ce défaut n'est pas réparé par le goût des travaux.

(80) *Israël SILVESTRE*, né à Nancy en 1621, mort à Paris en 1691, fit deux fois le voyage d'Italie. Il dessinoit des vues avec beaucoup de goût. Il composa sa manière de celles de Callot & de la Belle, & paroît à son tour avoir été imité par le Clerc. Il fut employé par Louis XIV à dessiner les maisons royales & les places conquises par ce prince. Il ornoit ses dessins de petites figures touchées avec beaucoup de goût.

(81) *Jean PESNE*, né à Rouen en 1623, mort à Paris en 1700. Sa gravure, dont les travaux ne sont ni agréables, ni savans, ni pittoresques, ne lui auroit fait aucune réputation, s'il ne s'étoit pas appliqué à rendre le caractère des maîtres qu'il copioit; cette qualité manque à un grand nombre de graveurs qui ont eu d'ailleurs plus de talent. Ce qui a contribué sur-tout à lui faire un nom dans un art dont il

possédoit trop foiblement la manœuvre, c'est qu'il a gravé un très-grand nombre de tableaux du Poussin. Il avançoit beaucoup ses estampes à l'eau-forte. Ses travaux d'Hercule, qui sont légers d'ouvrage, offrent une bonne disposition de tailles.

(82) *Nicolas BERGHEM*, dont le vrai nom étoit *Klaas*, naquit à Harlem en 1624, & est mort en 1683. Il est célèbre comme peintre de paysages, mais il peut être compté entre les bons graveurs à l'eau forte, & peut servir de modèle pour la gravure des animaux.

(83) *Carle MARATTE*, né à Camerano en 1625, mort à Rome en 1713, célèbre peintre d'histoire, a gravé d'une pointe assez maigre. Ses estampes n'ont guère que le mérite de propager quelques-unes de ses compositions.

(82) *Cornille VISCHEER*, graveur Hollandois, florissoit vers 1660. Il étoit élève de *Soutman*. Les artistes semblent s'accorder à lui adjuger la palme de la gravure. Il est impossible de mieux peindre avec la pointe & le burin, de mieux accorder ces deux instrumens, de les faire contraster plus hardiment entr'eux, de mieux imiter avec le burin par le badinage pittoresque de l'eau-forte. Ses estampes les plus recherchées sont celles qu'il a gravées d'après lui même; car il étoit bon dessinateur, ou plutôt il étoit toujours peintre, soit qu'il maniat le crayon, la pointe ou le burin. Ses ouvrages les plus célèbres sont le portrait de *Gellius de Bouma*, qu'on appelle l'estampe à la grande barbe, la fricasseuse, le marchand de mort aux rats, la Bohémienne, le chat. On admire dans la Bohémienne l'opposition de ce que l'eau-forte a de plus brut avec ce que le burin a de plus brillant. Le portrait de *Bouma* est plus étonnant encore. Les travaux sont savamment & hardiment pris & abandonnés pour suivre le plan des chairs de ce vieillard. Les tailles qui peignent l'enchaînement des yeux, & celles qui forment les yeux eux mêmes sont d'un choix & d'une perfection dont il seroit difficile d'offrir un second exemple. Les différens plans du nez offrent de la chair véritable, & cette chair est de l'âge que devoit avoir le modèle. La bouche, en grande partie cachée par la barbe, est d'une touche juste; on y reconnoît d'autant plus d'art qu'elle en montre moins. La barbe blanche semble avoir été faite en jouant, & de ce jeu a résulté la plus singulière vérité; en la regardant à une distance convenable, on croit en voir les poils. L'habit est gravé au burin comme l'estampe entière; mais le travail en est trembloté comme celui de la pointe: le ton, la touche, l'ordre des plis font reconnoître l'offre du maniveau, sans que l'artiste ait employé aucun des moyens auxquels le graveur ont ordinairement recours pour exprimer des étoffe de soie; on remarque

même, on regardant les tailles de près, qu'elles sont négligées, assez inégales entr'elles, & qu'elles ont même un tremblement de pointe, forte de travail qui sembleroit ne devoir exprimer que des étoffes grossières. Mais toutes les sortes de travaux, conduits par son intelligence, prenoient sous sa main tous les caractères qui lui convenoient, & c'est en évitant par-tout l'apparence de l'art, qu'il est parvenu au comble de son art.

Il eut deux frères; *Jean* qui a gravé d'après *Berghem* & d'après *Van-Ostade*; il alloit aussi l'eau-forte au burin, mais avec un succès très-inférieur; & *Lambert*, qui fit le voyage d'Italie, travailla avec *Bloemaert*, & grava d'une manière assez semblable à celle de cet artiste. C'est ce qu'on peut reconnoître dans ses estampes d'après *Piètre* de *Cortone*.

(85) *Joseph-Marie MITELLI*, graveur Italien, a publié d'après les plus grands maîtres de l'école de Bologne des recueils qui lui méritent de la réputation. Il gravoit à l'eau-forte avec esprit, & d'un bon caractère de dessin. Quoique sa pointe soit un peu maigre, il est digne d'estime, même en qualité de graveur, par l'intelligence avec laquelle il établisoit ses travaux. Sa galerie d'*Enée*, d'après *Annibal Carrache*, fut publiée en 1663, & il donna en 1679 douze estampes d'après les plus grands maîtres Bolonnois. *Mitelli* passe pour être le premier qui ait publié de semblables recueils. C'est à lui que l'on doit l'estampe italienne de la nuit du *Corrège*. Ce tableau a été gravé depuis avec plus d'effet, mais peut-être avec moins de caractère, d'esprit & de grace, dans la galerie de *Dresde*.

(86) *Jean MORIN*, né à Paris, & mort vers 1660, étoit élève de *Champagne*, & se consacra d'abord à la peinture. Il imagina de graver les chairs avec des points faits à l'eau-forte. Comme il avoit le bon goût de rappeler des travaux du même genre dans les tailles des draperies, & des fonds, qu'il gravoit également à la pointe, ses travaux étoient d'accord entr'eux. Il a sur-tout gravé des portraits fort estimables, & qui sont justement appréciés par les artistes; mais on ne le donne pas pour modèle.

(87) *Jean BOULANGER*, vivoit en même tems que *Morin*, mais il étoit plus jeune: nous le mettons à côté de cet artiste, parce qu'il s'avisa aussi, pour donner plus de douceur & de moelleux aux chairs, de les graver avec des points. Mais *Morin* faisoit ces points à l'eau forte, & *Boulanger* les établisoit au burin. Comme il gravoit les autres parties du tableau d'un burin souvent assez dur, ce contraste de mollesse & d'une excessive fermeté, produisoit un effet vicieux. En général ses estampes manquent d'accord dans les tons & dans les travaux.

Boulangé & Morin peuvent être regardés comme les premiers inventeurs de cette gravure pointillée qui, depuis quelques années, est fort en usage en Angleterre, & que les François commencent à imiter.

(88) Robert NANTEUIL, né à Reims en 1630, mort en 1678. Quoique fils d'un marchand peu fortuné, il reçut une très-bonne éducation, & il avoit un goût si vif pour la gravure, qu'il grava lui-même sa thèse de philosophie. Il peignoit bien le portrait au pastel, & faisoit très-heureusement les ressemblances. Comme ses tableaux n'étoient pour lui que les esquisses de ses gravures, on a eu trop peu de soin de les conserver, & ils sont devenus très-rare. Nanteuil tient certainement un des premiers rangs entre les graveurs de portraits, & ses ouvrages seroient aujourd'hui plus recherchés, s'il ne s'étoit pas contenté de faire de simples bustes, qui par conséquent n'offrent pas d'accessoires capables d'intéresser les amateurs. Il a gravé des portraits grands comme nature, & dans cette forte proportion, sa gravure est moëlleuse & colorée. Ses cheveux ont beaucoup de légèreté, quoique pour les exprimer, il ait fait peu d'usage du moyen trop prodigué dans la suite par Masson, celui de représenter des poils qui se détachent de la masse. Il varioit ses travaux dans ses différents ouvrages suivant qu'il le jugeoit convenable. Sa pratique ordinaire étoit de graver en points les demi-teintes; mais il a gravé en tailles, & sans aucuns points, la tête du Président Edouard Moïé, & tout en points celle de la fameuse Reine Christine de Suède; le travail de ce portrait est généralement léger, & l'ajustement très-pittoresque. On regarde comme ses chefs-d'œuvre les portraits de l'Avocat de Hollande, de M. de Pomponne, & du petit Millard.

M. de Jaucourt dit, dans l'ancienne Encyclopédie, en parlant du portrait de Louis XIV par Nanteuil, que la couleur naturelle du teint, le vermeil des joues, & le rouge des lèvres y sont marqués. Tous les lecteurs sentiront aisément qu'avec du blanc & du noir il est impossible de marquer du vermeil & du rouge. On peut pardonner ces exagérations ou ces inadvertances à un amateur; mais, dans un ouvrage tel que l'Encyclopédie, qui doit donner une idée juste des arts & de leurs moyens, il faut se contenter de dire que Nanteuil, comme les graveurs coloristes, mais à un degré inférieur à quelques-uns d'entre eux, avoit l'art de rendre, avec du noir & blanc, la valeur des tons différents, que les peintres expriment avec des substances colorées.

(89) Etienne PICARD, dit le Romain, parce qu'il étudia quelque tems à Rome, est né à Paris en 1631, & mort à Amsterdam en 1721. Il a gravé dans la manière de Poilly, & a fait

aussi des estampes où l'eau-forte domine; mais, dans ces deux genres, il ne peut être mis au nombre des artistes supérieurs. Il a mérité un grand reproche; celui d'avoir gravé le Corrége; le plus harmonieux des peintres, d'une manière sèche, dure & sans accord.

(90) Pietre Sante BARTOLLI, né à Pérouse en 1635, mort à Rome en 1700, est moins célèbre par son talent pour la gravure, que par ses dessins d'après l'antique. Comme dessinateur & graveur des monumens de l'ancienne Rome, il est bien préférable à Perier. On peut ajouter qu'il mérite une place très-honorable entre les graveurs à l'eau-forte. Quoique ses travaux soient en apparence peu étudiés, on voit souvent qu'il auroit été difficile de faire mieux avec plus de soin. Il mérite d'autant plus d'être consulté par les graveurs, qu'il n'est pas du nombre des artistes qui sont parvenus à l'effet par des travaux sans ordre; les siens sont souvent établis avec beaucoup de sentiment & de goût. Malgré les éloges qu'on lui accorde en qualité de dessinateur, on lui reproche de n'avoir eu qu'une manière de dessin, quelle que fût celle du maître ancien ou moderne qu'il se proposât de rendre. On peut ajouter qu'il est plus rond que méplat dans ses contours.

(91) Antoine MASSON, né dans l'Orléanois en 1636, mort à Paris en 1700, graveur célèbre par la souplesse de son burin, & par la justesse des tons qui donne à ses estampes la couleur & l'effet de la nature. Il avoit été d'abord armurier & damasquineur, & avoit acquis une grande pratique du burin dans cette profession qui l'obligeoit à graver sur l'acier. On croiroit qu'avec cette première éducation, Masson ne possédoit que le métier de la gravure; mais il savoit aussi dessiner & peindre, & comme Nanteuil, il peignoit quelquefois lui-même les portraits dont il publia les estampes. Ses ouvrages doivent une partie de leur mérite au talent qu'il avoit d'exprimer la couleur. Mais avec toutes les qualités nécessaires pour obtenir l'estime des artistes & des vrais connoisseurs, il eut très-souvent la petite prétention d'étonner le vulgaire des amateurs, par des travaux bizarres. Son portrait de Briffacier est justement estimé: on reconnoît quel étoit le teint de cet homme, on sent la légèreté de sa belle chevelure grise, son collet est de la dentelle véritable. Le portrait d'Olivier d'Ormesson est aussi de la plus grande beauté sans aucune affectation, si ce n'est dans les cheveux; mais, dans son portrait de Frédéric Guillaume, Electeur de Brandebourg, on est un peu choqué de voir une taille en forme de poire, faire le nez de ce Prince, & une autre taille spirale faire son menton. Son portrait de Guy Parin est étonnant: le travail ne sauroit être plus bizarre, mais l'effet qu'il pro-

duit est admirable. Celui de Charles Patin est d'une excellente couleur & respire la vie; on voit le rire moqueur de ce médecin, non moins satyrique que son pere; ses yeux brillent de malice; l'hermine de sa fourrure est en même tems de la plus grande liberté de travail & de la plus admirable vérité: mais en regardant de près les tailles de la face, on trouve fort singulière la marche que suivent celles qui dessinent le nez pour aller ensuite former la joue; on n'est pas moins blessé des tailles du front, & l'on est étonné de voir ensuite une taille roide former le menton. Son affectation de représenter des cheveux & des poils détachés, & en quelque sorte volans, n'a pas été toujours heureuse. Il résulte de cette méthode que dans la fameuse estampe des disciples d'Émaüs d'après le Titien, qu'on appelle l'estampe à la nape, le chien avec ses poils hérissés semble, quand on le regarde de trop près, être un chien de paille. On sentira aisément que cela doit être; car un poil volant ne peut se représenter en gravure que par deux tailles qui laissent entre elles un intervalle; quand cet intervalle ne seroit que de la cinquième partie d'une ligne, il en résulte que, dans la proportion que peuvent avoir les figures dans une estampe, le graveur, pour représenter un poil léger, représente en effet un poil qui a plus d'une ligne de grosseur. Il faut donc faire un usage très-sobre de ce mensonge qui est trop aisément découvert quand il est trop répété. Il n'en reste pas moins vrai que l'estampe à la nape, quoiqu'elle offre encore quelques autres bizarreries, est un chef-d'œuvre de gravure & peut être le plus beau morceau qui ait été fait d'après le Titien. Il est rare que, dans les ouvrages de Masson, les beautés ne compensent pas avantageusement les défauts qu'il n'avoit que parce qu'il aimoit à les avoir. Dans le portrait de Gaspard Charrier qu'il a gravé d'après Blanchet, les cheveux indiquent plutôt les tuyaux d'un hérisson que la chevelure d'un homme; mais la face est d'un beau travail, les yeux sur-tout sont gravés avec le sentiment le plus rare, & la peinture ne rendroit pas mieux l'humidité brillante du chrystallin. Il a gravé un assez grand nombre de portraits à-peu-près grands comme nature; mais ce n'est pas dans cette proportion qu'il a le mieux réussi.

M. de Jaucourt dit, dans l'ancienne Encyclopédie, que Masson, » au lieu de faire agir la » main droite sur la planche, comme c'est l'ordinaire, pour conduire le burin suivant la forme » du trait que l'on y veut exprimer, tenoit » au contraire sa main droite fixe, & avec sa » main gauche, il faisoit agir la planche dans » le sens que la taille exigeoit. « Assurément ce n'est pas Masson qui a le premier imaginé

de tourner la planche, puisqu'on ne peut tracer autrement au burin des tailles tournantes. Comment M. de Jaucourt imaginoit-il que Goltzius, que Muller eussent pu produire leurs travaux en laissant la planche immobile? Comment, avant Masson, auroit-on gravé en tailles arrondies la prune de l'œil sans tourner la planche? Il n'est pas vrai non plus que Masson tint sa main droite fixe, pendant qu'il tournoit le cuivre de la gauche. Ce qui est vrai, & ce que nous osons affirmer sans avoir vu graver Masson, c'est que de la main gauche il tournoit le cuivre vers la droite, tandis que du poignet droit il pouffoit le burin vers la gauche, & sans ce mouvement du poignet droit, ni Masson, ni personne ne pourroit couper le cuivre.

(92) *Claudine BOUSONNET STELLA*, nièce de Jacques Stella, peintre estimable originaire de Lyon, est née à Lyon en 1636 & est morte à Paris en 1697. Elle mérite la palme entre les femmes qui se sont appliquées à la gravure, non que plusieurs ne l'aient surpassée par ces allèchemens de l'art qui charment le peuple des amateurs, mais parce qu'elle en a possédé mieux qu'aucune autre la profonde science. On pourroit même avancer qu'aucun homme n'a fait comme elle le véritable caractère du Poussin. C'est ce qu'il sera facile de reconnoître en comparant les autres estampes gravées d'après ce maître, avec celle du boiteux à la porte du temple, du calvaire, du Moïse sauvé, & surtout du Frappement du rocher, tous ouvrages de Claudine. On estime les estampes de Pesne parce que, dans sa gravure peu agréable, on trouve au moins quelque sentiment des beautés que lui fournissent les tableaux du Poussin. Mais avec combien plus de finesse & de précision Claudine rendoit le dessin du Raphaël François! Et comme ses travaux bien suivis expriment mieux les différens objets, que le désordre des travaux de Pesne qui, dans leur confusion, n'offrent pas même le charme d'un abandon pittoresque! Ses tons, savamment dégradés, annoncent les différens plans avec une rare justesse; enfin aucun graveur n'est parvenu comme elle à indiquer la couleur du Poussin; en voyant les estampes de Claudine, on se représente les tableaux, & dans cette partie elle l'emporte même sur Gérard Audran. Elle avoit considéré les estampes à l'eau-forte, & n'employoit le burin que pour les accorder. *Antonine* sa sœur a aussi gravé l'histoire, mais avec moins de succès.

(93) *Sebastien LE CLERC*, né à Metz en 1637, mort en 1714. Voisin de la patrie de Callot, il avoit avec lui quelques conformités; on pourroit dire que c'étoit Callot annobli. Nous laisserons parler sur cet artiste M. Dandré Bardon. Le Clerc s'est autant distingué

» dit l'habile professeur, par la fécondité &
 » la noblesse de son style, que par l'esprit &
 » la netteté qu'il mettoit dans ses ouvrages.
 » On y sent qu'une eau-forte très-avancée n'a
 » laissé à faire au burin que ce qui doit rendre
 » la pointe plus agréable & plus précieuse.
 » Économie & variété de travaux, tailles sim-
 » ples, courtes, méplates & ferrées avec in-
 » telligence, aimable irrégularité, suppression
 » générale de ces points qui, dans le petit,
 » détruisent l'effet & nuisent au goût, facilité
 » de manœuvre, touche délicate & moëlleuse,
 » tel est le style de le Clerc. Son entrée d'A-
 » lexandre dans Babylone, l'académie des
 » sciences, les figures de la bible, l'élévation
 » des pierres du fronton du Louvre, son œuvre
 » entière présentent des compositions plus
 » grandes que le cuivre où elles sont tracées.
 » Dans la belle manière de les rendre, l'ar-
 » tiste ne cède en rien à celle de les conce-
 » voir. «

Les paysages, les fabriques, les eaux sont
 traitées dans ses estampes avec un goût exquis.
 Sa manière de draper est simple & belle; les
 formes de ses figures sont élégantes & correctes,
 les têtes nobles & caractérisées; quelques traits
 de pointe y indiquent l'expression avec une
 finesse exquise. Il s'étoit formé sur le Brun,
 & sembloit avoir eu pour maîtres l'antique &
 Raphaël. C'est que la savante manière de le
 Brun, réduite à la proportion des ouvrages de
 le Clerc, perd ce qu'elle peut avoir de défec-
 tueux, & ne conserve plus que le grand style
 de l'école romaine. La gravure de le Clerc
 étoit souvent d'une seule taille; elle n'avoit pas le
 charme de la pointe badine de la Belle, elle
 avoit la sage fermeté qui convenoit aux nobles
 conceptions qu'elle devoit rendre.

Le Clerc avoit été d'abord ingénieur: il étoit
 savant en architecture, en mathématiques, en
 perspective, & fut professeur de cette dernière
 science à l'académie royale de peinture de
 Paris.

(94) *Adam PÉRELLE* né à Paris en 1638,
 mort en 1695, célèbre par ses petits paysages
 souvent ornés de fabriques très-pittoresques,
 & gravés avec beaucoup de charme. *Nicolas*
PÉRELLE a gravé quelquefois l'histoire, même
 d'après le Poussin, mais d'une manière dure &
 sans accord. Ses travaux en ce genre ressemblent
 à ceux de Michel Dorigny.

(95) *Charles SIMONNEAU*, né à Orléans en
 1639, mort à Paris en 1728, graveur d'histoire,
 de portraits & du genre qu'on appelle vignettes,
 moins estimable par cette variété de talens que
 parce qu'il avoit une manière de graver qui lui
 étoit propre, & qui ne manquoit ni d'agrémens
 ni d'esprit. Il faisoit beaucoup travailler la
 pointe sur les demi-teintes & sur les plans re-
 culés, & réservait le burin pour les parties les

plus vigoureuses. Il étoit dessinateur, & a gravé
 plusieurs morceaux d'après ses propres compo-
 sitions.

(96) *Louis CHASTILLON* né à Sainte Me-
 nehou en Champagne, en 1639, mort à Paris
 en 1734. Il peignoit en émail & cultivoit en
 même temps la gravure. Il a donné en ce genre
 un grand nombre d'ouvrages d'après de grands
 maîtres. Ce n'est assurément pas un graveur sans
 mérite, mais on ne doit pas le donner pour modèle.
 Il avança beaucoup les planches à l'eau-forte
 & savoit assez bien établir les ébauches; mais
 il ne savoit ni les employer avec douceur, ni
 leur donner un accord harmonieux, ni les ter-
 miner par des travaux aimables.

(97) *Alexis LOIR*, né à Paris en 1640, mort
 en 1713, bon dessinateur, graveur large, fa-
 cile & expressif, sachant varier sa manière,
 suivant le maître qu'il gravait. Le massacre des
 Innocens d'après le Brun, & une descente de
 croix d'après Jouvener lui assurent un rang
 honorable entre les meilleurs graveurs fran-
 çois. Il a aussi gravé à l'eau-forte; mais sa gra-
 vure étoit trop quarrée pour ce genre & sa pointe
 très-sérieuse.

(98) *Gérard LAIRESSE*, né à Liege en 1640,
 mort à Amsterdam en 1711, a gravé un grand
 nombre de ses compositions à l'eau-forte légé-
 rement retouchée au burin. Elles plaisent par l'es-
 prit & la variété de la composition, quoique
 le dessin en soit maniéré & peu correct, & que
 la gravure en soit médiocrement agréable.

(99) *Valentin LE FÈVRE* de Bruxelles, tra-
 vailloit vers 1680. Il n'est remarquable que
 pour avoir gravé à l'eau-forte un grand nombre
 d'estampes d'après Paul Veronèse dont il ne
 fait pas sentir la couleur. Indiquer seulement
 la composition & le trait des bons ouvrages
 de l'école romaine, c'est beaucoup: ne donner
 que la composition & le trait des tableaux de
 l'école Vénitienne sans en indiquer la couleur,
 c'est peu de chose.

(100) *François BAUDUIN*, vivoit en même
 temps que les artistes qui viennent de nous
 occuper. Il a gravé un grand nombre de ta-
 bleaux de Vander-Meulen, & il mérite d'être
 étudié par la manière dont il a rendu le feuillé
 des arbres. On ne condamnera pas les amateurs
 de désirer à présent un travail plus propre &
 plus soigné; mais Bauduin pourroit du moins
 être imité pour le trait & la préparation des
 travaux dans la partie où il excelloit: ou plutôt
 les graveurs qui se destinent au paysage, de-
 vroient commencer par dessiner des arbres d'après
 les peintres qui les ont traités grandement, &
 ensuite d'après nature. Il est trop aisé de s'ap-
 percevoir que les graveurs modernes passent en
 France de la vignette au paysage sans aucune
 préparation intermédiaire. Nous avons eu dans
 ces derniers temps des graveurs qui ont bien

rendu des vues de marine; des campagnes boisées font-elles des objets moins intéressans pour l'art?

(101) Gérard AUDRAN, né à Lyon en 1640 est mort à Paris en 1703. Il étoit d'une famille qui déjà s'étoit acquis de la réputation dans la gravure. Nous avons parlé de Charles ou Karle imitateur de Bloëmaert. Ce Karle avoit un frere nommé Claude, établi à Lyon, & qui eut deux fils graveurs comme lui. L'aîné se nommoit Germain, & fut professeur d'une académie de dessin établie dans cette ville; il a gravé différentes suites de paysages & des sujets d'ornemens; le cadet est Gérard qui a immortalisé le nom des Audrans.

Il est vraisemblable que Gérard demeurera long-temps le premier des graveurs dans le genre de l'histoire traitée à la manière de l'école Romaine; car il faut peut-être un plus grand fini, & surtout plus d'imitation de la couleur pour graver d'après les maîtres Flamands & Vénitiens. Il apprit de son pere les élémens de son art, & alla se perfectionner à Rome dans celui du dessin. Après y avoir consacré trois ans à l'étude la plus assidue, il vint à Paris exercer les grands talens qu'il avoit acquis.

Il avoit un excellent goût de dessin; & comme il gravoit d'après de grands tableaux, & que par conséquent ses figures étoient d'une proportion bien inférieure à celle de ses originaux, il arrivoit souvent que ses estampes étoient mieux dessinées que les tableaux qu'il copioit, sans qu'on pût lui reprocher d'en avoir changé le dessin. En effet, dans une si forte réduction, un renflement ou une diminution insensible du contour produit une différence considérable. Ainsi le Brun traduit en gravure par Gérard Audran, perdoit de la rondeur & de la pesanteur qu'on lui reproche, sans que lui-même eût pu dire comment, sous la main de son graveur, son dessin avoit pris un caractère plus svelte, plus méplat, plus caractérisé.

Il est aisé de se faire une idée de cette sorte de correction. Supposons qu'une figure de le Brun, qu'Audran se proposoit de graver, eût une proportion dix fois supérieure à celle qu'elle devoit prendre dans l'estampe: si pour rendre un membre de cette figure plus élégant, il falloit rentrer le contour d'une dixième partie de la largeur de ce membre, supposition fort exagérée, cette correction étoit dans l'estampe d'une centième partie & devenoit imperceptible: mais si elle n'étoit en effet que d'une cinq-centième partie ou moins encore, ce qui est plus approchant de la vérité, comment la vue auroit-elle pu l'apprécier? C'est ainsi qu'un graveur très-habile dans l'art du dessin, peut corriger le peintre sans l'offenser; c'est ainsi qu'un graveur qui dessine foiblement peut gâter

le dessin d'un maître, en détruire le caractère, sans que le maître lui-même puisse appercevoir comment on l'a travesti, en l'imitant de si près.

Si le meilleur goût de dessin eût fait le seul mérite de Gérard Audran, ses estampes devroient être recherchées: mais il peignoit avec la pointe & le burin, & ces deux instrumens prenoient en sa main la facilité de la brosse. Tous les objets recevoient de son art le caractère qui leur étoit propre. De belles suites de tailles courtes, placées avec une négligence apparente, des travaux bruts, à l'eau-forte pure, des travaux au burin aussi bruts que ceux de l'eau-forte, des points mis en quelque sorte au hasard, produisent la magie de sa gravure. Dans quelques croupes de chevaux des batailles d'Alexandre, vous voyez le burin le plus ferme; dans d'autres parties, vous ne reconnoissez qu'une eau-forte pittoresque. Des tailles plates suffisent à rendre les plans reculés: des points de différentes formes, de différentes grosseurs, expriment les teintes des différentes sortes de chairs. Qu'un homme qui connoît la gravure regarde le tableau qui étoit sous les yeux d'Audran, il le gravera en imagination d'une manière toute différente: qu'il reporte ses regards sur l'estampe, il reconnoîtra qu'on ne pouvoit le graver mieux, & que même les travaux de Gérard Audran, ont un charme & une raison que n'auroient pas tous ceux par lesquels on les pourroit remplacer. On reconnoît que tous lui étoient inspirés par un sentiment profond de son art, & de celui de la peinture. Il ne peut avoir d'imitateurs; pour graver comme lui, il faudroit être lui-même.

On voit, comme nous l'avons dit, par plusieurs parties de ses ouvrages, qu'il avoit un maniement de burin très-beau & très-hardi. Il n'auroit tenu qu'à lui de plaire par le métier, s'il n'avoit pas mieux aimé fonder sa gloire sur l'art. Il est vrai qu'il a gravé d'une manière roide au burin par l'estampe d'Enée & Anchise d'après le Dominiquin: mais celle de la femme adultère d'après le Poussin est aussi au burin pur; & il faut y regarder de fort près pour s'en appercevoir: elle est dans sa manière ordinaire, & au lieu de faire briller l'outil, il n'a cherché qu'à le dissimuler. Ses chefs-d'œuvre sont le Pyrrhus sauvé d'après le Poussin, le Temps qui enlève la vérité d'après le même maître, le martyre de Sainte-Agnès d'après le Dominiquin, celui de Saint-Laurent d'après le Sueur, les batailles d'Alexandre d'après le Brun, &c.

Cet artiste, qui n'a pas été remplacé, recevra toujours les hommages des vrais connoisseurs: mais le vulgaire des amateurs lui préférera la manière léchée qu'il est bien plus aisé d'acquiescer. Pour graver, non comme Gérard Audran, car sa gravure lui appartenait, mais aussi

aussi bien que lui, il faudroit avoir le sentiment qui l'animoit; mais avec quelqu'adresse dans la main, on parvient à exceller dans le genre qui est accueilli par les amateurs, & récompensé par le débit de l'ouvrage. Si Audran pouvoit renaître, il faudroit qu'il détruisit son art pour en tirer sa subsistance.

(102) *Michel CORNEILLE*, né à Paris en 1642, mort en 1708, peintre habile, qui a gravé à l'eau-forte d'une manière très-moëlleuse, & avec beaucoup de goût. Il savoit assez manier le burin pour donner l'accord & la couleur aux travaux qu'il avoit établis à la pointe. Les graveurs ne consulteroient pas sans profit ses estampes; elles pourroient contribuer beaucoup à leur faire vaincre la froideur que le mécanisme de leur art est capable d'inspirer.

(103) *Jean LUYKEN*, né à Amsterdam en 1649, mort en 1712, a gravé d'après ses propres dessins, & est plus remarquable par l'abondance & la richesse de ses compositions que par le travail de sa pointe, qui n'est cependant pas sans mérite. On en jouiroit mieux, s'il eût mis plus d'accord & plus de variété de tons dans ses travaux.

(104) *Gérard EDELINCK*, né à Anvers en 1649, mort à Paris en 1707. Ce fut Colbert qui l'appella en France. On reconnoît en lui le compatriote de ces fameux graveurs, élèves de Rubens. Son travail, en même-temps fier & précieux, annonce un sentiment profond de la couleur. Son burin est plus soigné que celui des Vorsterman, des Boffwert sans être moins pittoresque: mais chez lui le soin ne dégénéreroit pas en petitesse, & n'entraînoit pas cette longueur de temps que les graveurs mettent aujourd'hui à leurs ouvrages, qui leur inspire l'ennui de leur art, & amène avec lui la froideur. La grandeur & le nombre de ses estampes témoigne son étonnante facilité. Que l'on jette un coup-d'œil rapide sur sa Madeleine pénitente; on en admire l'effet, l'expression, la propreté. Qu'on la regarde plus attentivement; on est étonné de la hardiesse de touche qui y règne, & c'est précisément cette touche qui y répand un esprit de vie. Ce secret semble être mort avec lui pour les graveurs au burin. Le Brun, dans cette estampe, paroît grand coloriste, & l'on doit avouer que ce très-habile maître, traduit par Edelinck & par Audran, semble avoir eu des perfections qui lui manquoient. Edelinck n'a pas fait d'ouvrages médiocres; on trouve dans tous de la chaleur, toutes ses têtes sont vivantes. On compte entre ses chefs-d'œuvre la Sainte-Famille d'après Raphaël, la famille de Darius devant Alexandre, la Madeleine & le Christ aux anges d'après le Brun, les portraits de Desjardins, de le Brun, de Rigaud; mais de toutes ses estampes, c'étoit au portrait de Champagne qu'il donnoit la pré-

férence, & on ne lui refusera pas la qualité de connoisseur. Sa Sainte-Famille est plus vantée que tout le reste, parce que c'est le premier ouvrage qui ait fait sa réputation; on continua, lorsque l'auteur se fût surpassé lui-même, à répéter les éloges qu'on avoit donnés d'abord à cette estampe, qui est en effet d'une très-grande beauté.

(105) *Pierre VAN-SCHUPPEN*, natif d'Anvers & contemporain d'Edelinck; fut appelé comme lui par Colbert, & la France sembloit avoir le droit de revendiquer un artiste à qui elle avoit donné l'éducation; il étoit élève de Nanteuil. Comme son maître, il a gravé des portraits d'après ses propres dessins. Il mérite d'être placé entre nos meilleurs graveurs au burin, & son dessin est correct. Il a sur-tout gravé des portraits entre lesquels on peut distinguer celui de Vander Meulen; mais il s'est fait aussi de la réputation par la gravure de l'histoire & sur-tout par sa Vierge d'après Raphaël. On ignore le temps de sa naissance, mais on sait qu'il est mort à Paris en 1702. Son nom seroit plus célèbre, si Edelinck n'avoit pas été son émule; on peut céder sans honte à un rival si redoutable.

(106) Les deux frères *Pierre & François AQUILA*, florissant en même-temps en Italie par un genre très-différent. Ils étoient natis de Palerme, & ont gravé à Rome à l'eau-forte vers la fin du dix-septième siècle. Ils ont publié de bonnes estampes d'après de grands maîtres, tels qu'Annibal Carrache, Carle Maratte, &c. La bonté du dessin fait le principal mérite de leur travail qui étoit un peu maigre, mais bien conduit. Au reste, ce n'est qu'en général qu'on peut leur reprocher cette maigreur; on connoît des estampes de Pierre Aquila qui sont d'une pointe très-moëlleuse.

(107) *Nicolas DORIGNY*, fils cadet de Michel, dont nous avons parlé, naquit à Paris en 1657, & est mort dans la même ville en 1746. Il fut d'abord avocat; quitta le barreau pour la peinture, & celle-ci pour la gravure. Il alla étudier les grands maîtres en Italie, & y resta vingt-huit ans. C'est l'un des plus habiles graveurs qui aient associé la pointe au burin, & peut-être doit-il être regardé, après Gérard Audran, comme le premier graveur pour la grande histoire: quoique bon dessinateur, son dessin n'est pas d'un aussi grand goût que celui d'Audran, & ses travaux sont moins pittoresques. Ses estampes de la Descente de croix d'après Daniel de Voltaire, de la Transfiguration de Raphaël, des cartons de ce même maître que l'on conservoit à Hamproncourt, le rendront toujours célèbres. Il dispoit ses travaux d'une manière méplate qui leur donnoit une grande fermeté, & il semble avoir manié le burin avec autant d'aisance que la pointe. Tout, dans ses gravures, respire la facilité; il semble que rien

ne lui ait coûté de peine. Ses premières tailles, moins serrées que celles d'Audran dans les ombres, offrent par conséquent moins de repos ; mais il cède sur-tout à ce grand artiste par les travaux des jours & des demi-teintes. Si l'on ne consultoit pas ses bons ouvrages, on pourroit le placer entre les graveurs médiocres : il a gravé d'abord presqu'entièrement à l'eau-forte, d'une pointe maigre & d'un mauvais choix de travaux.

(108) *Louis CHÉRON*, né à Paris en 1660, mort à Londres en 1723. Sa gravure est d'un très-bon grain, & l'on ne peut qu'applaudir à la disposition de ses travaux. Ils n'auroient besoin que d'être reveillés par des touches plus vives, par des masses plus fouillées. Plus de patience, ou plus de pratique du burin en auroit fait un excellent graveur d'histoire, & quoiqu'il fût peintre, les graveurs gagneroient à le consulter. Elisabeth Chéron sa sœur a gravé médiocrement sans être moins digne d'admiration. Elle étoit musicienne, elle faisoit des vers, elle avoit appris l'hébreu pour entendre les beaux morceaux poétiques de la bible, elle peignoit l'histoire & la miniature, & fut agréée à l'académie Royale de peinture de Paris. Elle mourut dans cette ville en 1711 à l'âge de 63 ans.

(109) *Antoine COYPEL*, né à Paris en 1661, mort premier peintre du Roi en 1722, doit être mis au nombre des bons graveurs à l'eau forte. Son estampe de Démocrate, qu'il a gravée d'après un de ses tableaux, est pleine de goût, de vie & de facilité. Le désordre apparent des tailles dans la draperie n'empêche pas qu'il n'y règne une disposition très-bien raisonnée & qui décide bien la suite des plis. Les tailles courtes & badines de la face ont l'esprit & le goût de celles du Bénédicté avec plus de vigueur.

(110) *Benoit AUDRAN*, né à Lyon en 1661, mort à Paris en 1721, étoit fils de Germain, & neveu de Gérard. Il a gravé le portrait & l'histoire, & a fait, d'après le Sueur, l'estampe d'Alexandre malade. Sans avoir eu le goût exquis de son oncle, il doit être compté entre les bons artistes.

(111) *Jean AUDRAN*, son frère est né à Lyon en 1667, & mort à Paris en 1756. Son enlèvement des Sabines d'après le Poussin est une fort bonne estampe, & l'expression du tableau y est bien conservée.

(112) *Gaspard DUCHANGE*, né à Paris en 1662, mort dans la même ville en 1754, est l'un des graveurs qui ont accordé le plus moëlleusement, & avec beaucoup de propreté, mais sans froideur, les travaux de la pointe avec ceux du burin. On peut ajouter que c'est lui qui a trouvé le grain le plus favorable à représenter les chairs de femmes, & que les meilleurs graveurs François l'ont imité, sans devenir ses égaux dans cette partie. Il sembloit que la nature l'eût particulièrement destiné à graver le Corrège ;

il a fait d'après ce peintre trois estampes célèbres, l'Io, la Lédà, la Danaé ; ses travaux moëlleux & l'harmonie de ses tons rendent le pinceau & la couleur de ce grand maître. On pourroit, d'après sa Lédà, démontrer les principes du clair-obscur que suivoit le Corrège, & qui ont été si bien établis par Mengs. Ses travaux, près du contour, participent de ceux qui leur servent de fond, il semble que le burin se soit prêté à les fondre avec toute la facilité de la brosse. Cet artiste gravoit encore à l'âge de 91 ans. Il a fait quelques-unes des estampes de la galerie du Luxembourg peinte par Rubens, & il contribueroit à prouver qu'il n'est pas donné aux François de graver d'après ce maître, si l'on ne savoit pas que cette galerie a été gravée non d'après les tableaux eux-mêmes, mais d'après les dessins de Nattier. Il ne se distinguoit pas moins par les vertus sociales & la plus aimable douceur que par les talens ; il fut père d'un grand nombre de filles qui reçurent de lui, pour tout héritage, la rare bonté de son caractère, & elles l'ont à leur tour léguée à leurs enfans.

(113) *Robert VAN AUDEN-AERT*, né à Gand en 1663, a gravé à Rome, & est mort dans sa patrie en 1743. Il a quelquefois imité le travail quarré de Bloemaert, mais en l'avancant à l'eau-forte, ce qui ne produit pas un heureux effet ; de nombreux exemples prouvent que ce grain, qu'il est d'ailleurs bon d'épargner, exige toute la propreté & l'égalité du burin pur. Au reste ses estampes sont assez moëlleuses & ont de la vigueur. Il a gravé dans une autre manière, & avec bien plus de succès, d'après Carle Maratte, & l'on ne peut nier qu'il ne fût un artiste très-estimable. Sa mort de la Vierge est une fort bonne estampe, & le martyre de Saint-Blaise est encore bien supérieur. Dans quelques-unes de ses eaux-fortes le trait est plein de sentiment, & la pointe pleine d'esprit.

(114) *Bernard PICARD*, fils de Picard le Romain, est né à Paris en 1663, & mort en Hollande en 1733. Habile dessinateur, il se distingua dans la gravure, soit qu'il se contentât de manier la pointe & de l'animer d'une partie de l'esprit qui lui convient, soit qu'il la combinât avec le burin. Ses estampes en petit, & gravées d'après ses propres compositions furent comparées à celles de le Clerc. Il avoit une singulière flexibilité, & imitoit avec succès les graveurs qui l'avoient précédé. Il nommoit ces imitations trompeuses les *impostures innocentes*. Les amateurs Hollandois détruisirent son talent, comme il n'est que trop souvent arrivé aux amateurs de tous les pays de détourner les artistes de la bonne route que leur avoit tracée la nature. Leur goût inclinoit pour le froid & le léché ; Bernard voulut leur complaire, & devint différent de lui-même. Il gagna beaucoup d'argent, & perdit l'estime des artistes qui

rendent encore justice à ses premiers ouvrages. On ne peut cependant lui reprocher d'avoir porté le léché dans la gravure en petit au point où l'ont conduit des graveurs plus récents. Antoine Coypel semble avoir été le modèle qu'il se propoisoit dans ses compositions : il avoit & la même richesse & la même expression minaudière. Il a gravé l'histoire. Une de ses meilleures estampes en ce genre est d'après le Sueur ; elle représente Darius faisant ouvrir le tombeau de Nitocris. Elle tient beaucoup du dessin , de l'art & de la manœuvre de Gérard Audran. Les curieux n'ont pas été avertis de faire attention à ce morceau , & il n'est pas recherché.

(115) *Pierre DREVET* le père, né à Lyon en 1664, mort à Paris en 1739. Il avoit reçu dans sa ville natale des leçons de Germain Audran , & vint se perfectionner à Paris. Il se consacra à la gravure du portrait. Ce seroit l'homme qui l'auroit gravé non avec le plus de caractère , de vie & de fierté , mais de la manière la plus fine & la plus agréable , s'il n'avoit pas été surpassé par son fils.

(116) *Jérôme FERRONI* qui gravoit en Italie, vers le commencement du dix-septième siècle, d'une pointe maigre , & qui n'avoit pas assez la pratique du burin pour nourrir & emparer ses travaux préparés à l'eau-forte , mérite cependant d'être cité pour leur bonne disposition & pour la correction du dessin.

(117) *Claude GILLOT*, né à Langres en 1673, mort en 1722, fut le maître de Vatteau. On connoît peu ses tableaux , mais il est célèbre par les estampes qu'il a gravées d'après ses dessins. C'est l'un des artistes qui ont eu le plus d'esprit dans la pointe , le plus de finesse dans la touche , le plus de piquant dans l'effet , sans avoir eu recours à une grande vigueur de ton , ni aux grands moyens du clair-obscur.

(118) *François CHÉREAU*, né à Blois en 1680, mort à Paris en 1729, excellent graveur au burin. Il est sur-tout connu par de beaux portraits , dont aucun peut-être ne l'emporte sur celui de Pécourt qu'il a gravé d'après Tournières : il est en même-tems d'un très-beau travail , & d'une couleur très-vigoureuse. Les points sont épargnés dans les chairs , ce qui est toujours heureux , parce que si des points longs dans les chairs servent à former de trop grandes parties , ils risquent de ressembler à du poil. Masson n'employoit guère les points que pour lier les plus foibles demi-teintes aux lumières. Il n'y en a dans le fameux portrait de Bouma , par Wisscher , qu'en manière d'entre-tailles. On remarque entre les portraits de François Chéreau ceux du Cardinal de Fleury , & du Cardinal de Polignac d'après Rigaud.

(119) *Jacques FREY*, né à Lucerne en 1681, mort à Rome en 1752, a trouvé pour les chairs & pour les draperies un grain fort agréable ;

le lozange domine dans la combinaison de ses travaux : des points très-ressentis à l'eau-forte , rangés en manière de tailles , croisés & accompagnés par des travaux plus doux , donnent beaucoup de moëlleux aux demi-teintes de ses chairs. Ses estampes , d'une bonne couleur & d'un effet harmonieux , joignent le mérite du dessin à celui de la manœuvre qui a été adoptée par Ph. A. Kilian , & que M. Strange a imitée en maître , sans la suivre d'une manière servile. Frey semble avoir frayé la route à Wagner , qui lui-même a formé le célèbre M. Bartolozzi.

(120) *Louis DESPLACES*, né à Paris en 1682, mort dans la même ville en 1739 , n'est peut-être pas inférieur à Gérard Audran pour la partie du dessin ; mais quoique sa gravure soit d'un très-bon goût , il n'avoit pas la pâte & le charme pittoresque de cet artiste. Il ne peut être surpassé dans l'art de faire sentir les têtes des os , les plans & les mouvemens des muscles. Des tailles méplatées donnent à sa gravure une singulière fermeté. Ses chefs-d'œuvre sont les estampes qu'il a gravées d'après Jouveuet , telles que la guérison du Paralytique , la Descente de Croix , Saint-Bruno en prière. La manière dont il a gravé la tête rasée de ce Saint en fait un beau morceau d'étude. Il étudioit chaque jour le modèle , & fréquentoit , plus assiduellement que les élèves , l'école académique du dessin.

(121) *Charles DUPUIS*, né à Paris en 1685, mort en 1742, élève de Duchange , & graveur d'un très-bon goût. On place entre ses meilleurs ouvrages le mariage de la Vierge d'après Carle Vanloo.

(122) *Jean-Baptiste OUDRY*, né à Paris en 1686, mort à Beauvais en 1755, célèbre peintre d'animaux , a gravé d'après ses propres tableaux avec beaucoup de goût , & d'une touche très-spirituelle. Il doit être consulté par les graveurs , lorsqu'ils ont à traiter des morceaux de ce genre.

(123) *Nicolas Dauphin BEAUVAIS*, né à Paris en 1687, mort en 1763. On peut dire des estampes comme des livres , qu'elles ont aussi leurs destinées ; *habent sua fata libelli*. Ce graveur avec du talent , & la force de talent qui est en possession de plaire aux amateurs , a eu peu de réputation. Il deslinoit foiblement , sur-tout les extrémités ; mais ce défaut n'est pas fort sensible dans tous ses ouvrages , & ce n'est pas sur cette partie que les amateurs ont coutume de se montrer sévères.

(124) *Charles-Nicolas COCHIN*, père , né à Paris en 1688, mort en cette ville en 1754, n'est pas le premier qui ait fait connoître dans la gravure ce nom devenu sur-tout célèbre par les ouvrages de M. Cochin fils. Nicolas Cochin , natif de Troyes en Champagne , s'étoit distingué vers le milieu du dix-septième siècle , par des estampes de sa composition gravées dans le

goût de Callot, dont on croit qu'il étoit élève. Charles-Nicolas cultiva la peinture jusqu'à l'âge de vingt-deux ans. Il étoit bon dessinateur, & gravait avec beaucoup d'esprit & de goût, surtout quand les figures de ses estampes étoient d'une grandeur médiocre. Il n'a pas eu le même succès dans le grand, parce qu'il conservoit le même genre de travaux en leur donnant plus de largeur, & qu'ils n'avoient pas alors assez de repos & de fermeté.

(125) *Simon-Henri THOMASSIN*, né à Paris en 1688, mort en 1741, étoit fils de Simon Thomassin, bon graveur, qu'il surpassa. Il avoit une manière libre & pittoresque; on en peut voir un bel exemple dans son estampe du *Magnificat* d'après Jouvenet. Son portrait de Thierry, sculpteur, d'après Largillière, ouvrage estimé des artistes, suffiroit pour prouver, si cela avoit besoin de preuve, qu'on peut, avec succès, avancer des portraits à l'eau-forte. On connoît son buste du Cardinal de Fleury, soutenu par Diogène, qui a enfin trouvé un homme. Le tableau est de Rigaud.

(126) *Anne-Claude-Philippe DE TUBIERES, Comte de CAYLUS*, né à Paris en 1692, mort en 1765, a beaucoup gravé à l'eau-forte avec plus de zèle que de talent. Ses eaux-fortes d'après Bouchardon ont été retouchées par le graveur Etienne Fessard ou par ses élèves, sans que les travaux réunis de l'amateur & de ces artistes en aient fait de bonnes estampes. Elles méritent cependant d'être recueillies, parce que toutes les beautés des dessins d'après lesquels elles ont été faites n'ont pu être détruites. M. de Caylus a rendu plus de service aux arts en conservant, par sa gravure, des traits & des croquis de quelques anciens maîtres.

(127) *Jacques CHÉREAU*, né à Blois en 1694, mort à Paris en 1759, étoit frère de François. Il a gravé de fort beaux portraits, entr'autres celui de Jean Soanem, Evêque de Sénez, d'après Raoux. Son David d'après le Feri, suffiroit pour assurer sa réputation. Il ne manque à sa célébrité que d'avoir fait un plus grand nombre d'ouvrages; mais il quitta de bonne heure les arts pour le commerce.

(128) *Frédéric HORTHEMELS*, mérite d'être distingué par le moelleux qu'il a su donner à quelques-uns de ses ouvrages. Cette partie de l'art est importante, & commence à être trop peu connue. La timidité, l'amour d'une excessive propriété seront toujours ennemis du moelleux dans la gravure. Le graveur ne peut y parvenir qu'en donnant de la largeur à ses travaux, sans craindre de les gâter en les nourrissant, comme le peintre, ne sera jamais moelleux dans son art, s'il craint de charger sa brosse de couleur. On peut reprocher à Horthemels d'avoir trop fait usage des gros points ronds dans les chairs. *Marie-Madeleine*, sa fille,

épouse de Ch. - Nic. Cochin père, doit être comprise entre les bons graveurs.

(129) *Nicolas DUPUIS*, né vers 1595, & mort en 1770, grava d'abord, ainsi que Duchange son maître, & Charles Dupuis son frère, à l'eau-forte & au burin. Croyant ensuite que ses yeux étoient blessés par l'éclat du cuivre sous le vernis, & que la vapeur de l'eau-forte nuisoit à sa santé, il se mit à graver au burin pur, & conserva dans ce genre la liberté de l'eau-forte. C'est ainsi qu'il a gravé Enée & Anchise, très-bonne estampe d'après Carle Vanloo. Il aimoit à annoncer fortement les plans, & modeloit en quelque sorte les travaux de ses planches.

(130) *Pierre DREVER* fils, né à Paris en 1697, mort en la même ville en 1739. On a de lui une estampe qu'il a gravée à l'âge de treize ans, & qui, dans bien des parties, peut faire le désespoir des graveurs consommés. On peut, sans doute, graver plus fierement, plus librement que lui; on peut, même dans le portrait, introduire des travaux plus pittoresques, & se distinguer par une touche plus hardie; mais peut-être ne sera-t-il jamais surpassé dans la gravure finie & précieuse. Il est impossible de revoir sans étonnement son fameux portrait de Bossuet qu'il fit à l'âge de vingt-six ans. On voit, dans cette estampe, des cheveux blancs, des chairs, de l'hermine, du linon, des dentelles, de la moëre, du velours, des franges d'or, du bois travaillé par l'art des ébénistes, des bronzes, du marbre, du papier, &c.; chacun de ces objets est gravé d'un caractère différent, & ce caractère est celui qui lui est propre. Les curieux ne recherchent pas moins son portrait de Samuel Bernard. Il falloit que cet artiste, pour traiter avec tant de perfection tout ce qui peut-être l'objet de la gravure, eût une grande pratique du burin; mais nulle part il n'affecte de montrer son habileté à manier cet instrument. Il savoit que cette habileté est un moyen de parvenir à la perfection de l'art, mais qu'elle n'en est pas le but. Des graveurs ont semé, dans la suite, ne manier le burin que pour faire voir qu'ils savent le manier, & autant auroit-il valu qu'ils eussent gravé des traits capricieux que des tableaux.

(131) *Jacques HOUBRACKEN*, né à Dordrecht en 1698, mort dans un âge très-avancé, graveur au burin, qui ne le cédoit pas à Drever par la finesse des travaux dans les têtes, & qui l'emportoit par la hardiesse de la touche & la fierté de la couleur. Avec une étonnante habileté dans le maniement du burin, il se plaisoit souvent à opposer aux travaux des chairs, des travaux bruts qui produisoient l'effet le plus pittoresque. On en peut voir un exemple dans son beau portrait de Thomas-Morus, d'après Holben. Il est malheureux qu'il se soit quelquefois permis de

négliger les accessoires, & même de faire des ouvrages entièrement médiocres : mais on n'a peut-être rien qu'on puisse opposer à ses beaux morceaux. Il a beaucoup travaillé à la collection des *portraits des hommes illustres de la Grande-Bretagne*, dont le premier volume a paru à Londres en 1743, & le second généralement inférieur en 1752.

(132) *Laurent CARS*, mort à Paris vers 1766, l'un des meilleurs graveurs du dix-huitième siècle. Il mit dans ses ouvrages un goût qui n'étoit par celui des graveurs du siècle précédent, qui peut-être ne lui doit pas être préféré, qui même n'auroit pas convenu aux tableaux que ces graveurs devoient rendre, mais qui fut inspiré à Cars par les gravures de le Moine. Les tableaux des grands maîtres d'Italie, ceux de le Sueur, de le Brun, de Mignard, avoient dans le faire une sorte d'austérité qui auroit été mal exprimée par l'aimable mollesse que Cars introduisit jusques dans les masses d'ombre. Dans Gérard Andron le ragoût domine dans les parties de demi-teintes ; & dans Cars, c'est dans les parties ombrées. Ses chefs-d'œuvre sont les morceaux qu'il a gravés d'après le Moyne, & sur-tout l'estampe d'Hercule filant auprès d'Omphale.

On peut remarquer que, depuis la mort des artistes qui contribuèrent à la splendeur du règne de Louis XIV, peu de graveurs ont rempli les espérances qu'avoient données leurs premiers ouvrages. C'est que l'amour du beau s'est perdu ; c'est que du temps de Louis XIV l'amour du prince pour le grand dirigeoit le goût de la nation ; c'est qu'alors on aimoit les ouvrages des grands maîtres, & qu'on se plaisoit à les voir se reproduire par la gravure. Mais dans le siècle suivant, on n'eut de goût que suivant la mode, on ne rechercha que les ouvrages à la mode, & la mode eut toute l'inconsistance qui forme son caractère. Il en résulta que les graveurs furent obligés de se prêter au caprice général pour subsister, & que plusieurs d'entr'eux qui se seroient distingués par leurs talens, si les circonstances les eussent secondés n'eurent pas même dans toute leur vie l'occasion de faire un ouvrage capable de développer leurs dispositions. Sans parler de modes plus subalternes, on a vu naître & mourir celle des mascarades de Watteau, celle des jeux d'enfants de Chardin, celle des pastorales de Boucher, celle des vues & des marines, &c. Que pendant la durée de ces modes qui se sont succédées sans interruption, un graveur eût publié une estampe d'après Raphaël, le Poussin, le Dominiquin, le Carrache, &c. il n'eût pas trouvé d'acheteurs. Les amateurs seuls peuvent nourrir les arts, & souvent leurs caprices les tuent. Cars lui-même, n'a rien gravé d'important après sa jeunesse, & j'ai vu Nicolas Dupuis

obligé de graver des estampes auxquelles il ne mettoit son nom qu'en rougissant.

(133) *Pierre SUBLEYRAS*, né à Uzès en 1699, mort à Rome en 1749, est du nombre des peintres qui ont manié la pointe avec le plus d'esprit & de goût. Ses travaux sont d'un excellent choix, sans qu'il paroisse s'être occupé de les choisir. Il n'est pas nécessaire de citer d'autres preuves de son talent en ce genre, que son eau-forte du repas chez le Pharisien.

(134) *Thomas WORLIDGE*, né à Péterbourg en 1700, mort à Hamersmith en 1766, étoit peintre & s'est occupé de la gravure. Il a cherché le procédé de Rembrandt, celui du moins par lequel ce peintre cachoit ses travaux, & parvenoit à l'effet sans laisser voir la marche de ses tailles. Worlidge a trouvé ce procédé ; mais non l'esprit, le sentiment, l'art pittoresque avec lesquels Rembrandt en faisoit usage.

(135) *G. WAGNER* a gravé à Venise. Ses estampes sont remarquables par le grain flatteur que forment ses tailles croisées en losange. Sa manière belle, large, moëlleuse & facile, qu'il paroît avoir imitée de Frey, a été perfectionnée par le célèbre M. Bartolozzi. Quoique Wagner ait gravé plusieurs fois d'après de grands coloristes, & entr'autres d'après Paul Véronèse ; je ne me souviens pas d'avoir vu aucune de ses estampes qui se distingue par une couleur vigoureuse.

(136) *François VIVARÈS*, graveur françois établi à Londres, a très-bien traité le paysage. On dit qu'il avoit commencé par être tailleur d'habits, qu'il consacroit tous les loisirs que lui laissoit sa profession à dessiner le paysage d'après nature ou d'après des estampes, & qu'il se livra fort tard à la gravure. On peut dire que, dans son genre, il a surpassé en général ceux qui l'avoient précédé.

(137) *Jean DAULLE*, né à Abbeville en 1703, & mort à Paris en 1763. Son premier ouvrage est d'après Mignard, & représente la Comtesse de Fenquieres, fille de ce peintre, dont elle tient le portrait d'une main. Si Daullé avoit fait encore des progrès, peu de graveurs au burin auroient mérité de lui être préférés ; il auroit eu même peu de concurrens s'il avoit pu du moins se soutenir : mais quoiqu'il n'ait rien fait dans la suite qu'on puisse comparer à ce morceau, il doit être regardé comme un artiste fort estimable. Dans un siècle plus heureux pour les arts, il se seroit renfermé dans le genre qui lui convenoit ; la nécessité de vivre de son talent l'a obligé à cultiver les genres auxquels il étoit le moins destiné par la nature, ou, ce qui revient au même, par les premières impressions qu'il avoit reçues en entrant dans la carrière des arts.

(138) *Jean-Marc PITTEI*, né à Venise en 1703, mort dans la même ville en 1767, a choisi

un genre de gravure qui lui est particulier & qui ne mérite pas d'avoir d'imitateurs, quoiqu'il ait fait lui-même des morceaux estimables. Il n'établit pas, suivant l'usage ordinaire des graveurs, des tailles croisées en différens sens; il ne grave pas non plus, comme Mellan, d'un seul rang de tailles qui suive le sens des objets qu'elles doivent représenter : mais couvrant perpendiculairement ou diagonalement sa planche de tailles légères, il rentre ces tailles à petits coups de burin, & en manière de points allongés, suivant qu'elles doivent être plus foibles ou plus essentielles pour décider le contour & le clair-obscur des objets qu'il veut représenter. Il a fait, dans cette manière bizarre, ces morceaux qui ne manquent ni de vérité ni de couleur.

(139) *Jean - Baptiste PIRANESE*, Italien, l'un des meilleurs dessinateurs d'architecture & de ruines, & des graveurs les plus pittoresques qu'ait produit le dix-huitième siècle. Jamais on n'avoit gravé avec tant de goût l'architecture ruinée ou bien conservée; il a eu des imitateurs, & n'a pas encore eu de rivaux. Il a fait des ouvrages de caprices dans lesquels on ne fait ce qu'on doit le plus louer de l'esprit qui règne dans la composition, ou de celui qui pétillait dans la manœuvre. Son œuvre est très-nombreuse & très-justement recherchée.

(140) *Georges - Frédéric SCHMIDT*, né à Berlin en 1712, & mort dans la même ville en 1775, après avoir travaillé long-temps à Paris & à Saint-Petersbourg. Il seroit peut-être le premier des graveurs si Corneille Visscher n'avoit pas vécu, & s'il lui cède, il faut peut-être attribuer la défaite à l'excessive beauté de son burin qui donne à ses ouvrages trop d'éclat, comme les tableaux perdent de la vérité, quand ils sont couverts d'un vernis trop brillant. D'ailleurs Schmidt n'étoit pas moins savant que Visscher, & avoit encore une plus grande étendue de talens. Il a gravé d'après de bons maîtres & d'après lui-même. Hardi comme Visscher, il abandonne brusquement l'ordre de ses travaux, dans les chairs, & même sur les lumières, quand les plans semblent l'exiger : mais on voit que Visscher se jouoit de son art, & Schmidt aimoit trop à montrer qu'il s'en jouoit. Il manioit le burin avec la plus grande fermeté, & la pointe avec la légèreté la plus badine; gravant au burin comme lui seul en étoit capable, & à l'eau-forte comme la Belle, Rembrandt, le Bénédette; associant quelquefois ensemble les deux instrumens dans le genre qu'on appelle vignette, & quelquefois n'employant que la pointe; toujours également spirituel & pittoresque, quel que fût le procédé qu'il employât. Il a aussi gravé dans la manière du crayon. On peut regretter qu'il n'ait pas vécu dans le dernier siècle, parce que, pour les morceaux qu'il

ne gravoit pas d'après lui-même, il auroit eu de plus grands maîtres à suivre. Son portrait de la Tour, dont le tableau est de ce peintre lui-même, est un chef-d'œuvre : il est impossible de donner à une tête gravée plus de vie, de gaieté, d'expression. Personne n'a autant approché que lui de la manière de Rembrandt, non de celle où ce peintre a imité l'apparence du lavis en cachant ses travaux, mais celle où par le mélange de toutes sortes de travaux, dont le goût & l'esprit sont cachés sous l'apparence du désordre, il est parvenu à rendre mieux qu'aucun autre artiste le caractère des objets & l'effet du clair-obscur.

(141) *Pierre AVELINE*, mérite d'être compris entre les graveurs de goût. Il jouiroit d'une plus grande réputation, s'il n'avoit pas consommé une grande partie de sa vie à ne graver que des croquis. On estime le paysage qu'il a gravé d'après Berghem, & la Folie d'après un dessin de Corneille Visscher.

(142) *Jean - Jacques BALECHOU*, né à Arles en 1715, mort à Avignon en 1764. Si l'on regarde comme la fin de l'art un beau manieement de burin, & l'adresse de couper le cuivre d'une manière brillante, il y aura peu de graveurs qu'on puisse opposer à Baléchou; mais si l'art consiste à imiter la nature, à rendre le caractère dont on grave un tableau, à exprimer son dessin, ses effets, Baléchou sera surpassé par tous les graveurs qui se sont fait une réputation. Il a long-temps gravé le portrait; mais connoît-on de lui une seule tête que l'on puisse comparer, je ne dirai pas à celles de Nanteuil, d'Edelinck, mais à celles de quelque artiste qui se soit distingué dans ce genre sous le règne de Louis XIV? Il a fait briller la beauté de son burin dans les accessoires; mais est-il aucun de ses portraits dont les accessoires soient comparables par l'art & la vérité à ceux d'Edelinck & des Drevets? Il a tenté de graver un tableau d'histoire, la Sainte-Genévieve de Carle Vanloo, & les amateurs ont mis un grand prix à cette estampe : mais qui pourra jamais y reconnoître le caractère, la couleur, le pinceau de Vanloo? Il a gravé trois marines de M. Vernet, & dans celle qui représente une tempête, il a rendu les eaux avec un art qui dans la suite a servi de modèle; mais, pour les autres parties, quel connoisseur non prévenu ne préférera pas les estampes gravées d'après le même maître par Aliamet, Flipart, &c. ? Baléchou a fait un grand tort à la gravure, parce que les amateurs, séduits par l'éclat de son burin, qui doit être compris lui-même entre ses défauts, puisque la nature n'est pas toute composée de substances lisses, polies & brillantes, se sont accoutumés à préférer les prestiges du métier aux beautés fondamentales de l'art.

(143) *Jacques-Philippe* LEBAS, né à Paris en 1708, mort dans la même ville en 1782, a été long-temps le plus connu des graveurs françois qui vivoient en même-temps que lui. Il étoit parvenu à se rendre si fameux, en mettant son nom aux estampes même très-médiocres, & quelquefois mauvaises, que ses nombreux élèves gravoyent dans son atelier. Persuadé qu'il n'y a qu'un petit nombre de connoisseurs, il pensoit que l'artiste dont on voit le plus souvent le nom est regardé comme le meilleur, & la réputation qu'il s'est acquise a prouvé qu'il ne se trompoit pas. Mais elle auroit été plus solide, s'il n'eût avoué que les morceaux qu'il avoit gravés lui-même, ou du moins qui avoient été avancés par de bons élèves, & qu'il avoit terminés. Il méritera toujours une place honorable entre les artistes qui se sont distingués par le goût. Il avoit une touche piquante & spirituelle, qui donnoit de la vie & de la grace même à des travaux médiocrement préparés. Il est le premier, après Rembrandt, qui ait fait un grand usage de la pointe-sèche, & ses élèves ont perfectionné cette manœuvre.

(144) *Jean-Jacques* FLIPART a gravé long-temps d'une manière large, moëlleuse & empâtée. Il a conçu dans la suite que la gravure, étant une sorte de peinture monochrome, devoit cacher ses hachures qui laissent toujours entr'elles des blancs plus ou moins nuisibles au repos. Alors il a préparé & considérablement avancé à l'eau-forte des travaux fort ferrés, établissant des secondes, des troisièmes, & même des points, en sorte que, sur le vernis, la planche sembloit être faite. Mais pour se rendre maître de tous ces travaux multipliés, il les faisoit mordre très-foiblement à l'eau-forte, & les reprenoit au burin avec une patience d'autant plus grande qu'ils avoient moins de solidité. Il a fait dans cette manière, que Soutman ou Sompelen pouvoient lui avoir inspirée, d'excellentes estampes, dans lesquelles la longueur du travail ne nuit point au goût, & qui sont aussi estimables par la précision du dessin que par la justesse de l'effet.

(145) *Claude-Henri* WATELET, né à Paris en 1718, mort en 1786, auteur d'une partie considérable de ce dictionnaire, a été l'un des amateurs qui ont gravé avec le plus de succès. Son œuvre est nombreuse. Il s'est appliqué dans les dernières années de sa vie à rechercher & à imiter la manière de Rembrandt. Il en a trouvé la manœuvre, & il est sans doute bien excusable s'il n'en a pas retrouvé l'art, qui ne peut être renouvelé que par un artiste de la science la plus profonde.

(146) *Jean-Louis* LE LORRAIN, mort à Petersbourg vers 1758, peintre à talent, a gravé à l'eau-forte : ses travaux n'avoient rien de re-

marquable, mais il les animoit pas la vigueur de la touche.

(147) *Jacques* ALIAMET, né à Abbeville en 1727, & mort à Paris en 1788, a commencé sa réputation par la gravure de ces petites estampes qui servent à l'ornement des livres, & qu'on appelle vignettes. Il l'a augmentée par les belles estampes qu'il a gravées d'après M. Vernet. Il a perfectionné la manœuvre de la pointe-sèche créée par le Bas dont il étoit l'élève. Sa gravure est suave : il connoissoit la valeur des touches, & les frappoit avec justesse. Ennemi des estampes noires, il comparoit leur effet au jeu de ces acteurs qui s'éloignent de la nature, crient & grimacent sur le théâtre pour se faire applaudir de la multitude.

(148) *William Wynne* RYLAND, né à Londres en 1732, mort en 1783, a gravé à l'eau-forte de la manière la plus pittoresque. Au badinage de sa pointe, à la hardiesse de sa touche, à la sûreté de l'effet, on le prendroit pour un peintre. Il a fait des planches terminées, dans lesquelles on admire l'accord heureux & facile de la pointe avec le burin. Il a aussi gravé dans la manière pointillée. Ses talens lui avoient acquis de la fortune & de la considération ; mais il s'est rendu coupable d'un crime de faux, & il a fini sa vie d'une manière ignominieuse.

(149) *Salomon* GESSNER, né à Zurich en 1734, mort en 1788, est l'un des hommes qui ont illustré la Suisse sa patrie. Ses idylles sont en général d'un genre qu'il a créé & que l'antiquité n'a pas connu ; elles joignent aux charmes de la poésie le mérite d'inspirer les vertus les plus douces. Gessner étoit en même-temps poète, imprimeur, dessinateur, graveur, & il se fit peintre dans les dernières années de sa vie. J'ai sous les yeux les estampes dont il a orné l'édition de ses idylles, donnée à Zurich en 1773. Sa pointe est agréable, spirituelle, badine & ragoûtante. Souvent on desireroit plus de correction dans le dessin de ses figures, plus de beauté, plus d'expression dans les têtes ; mais en général ses compositions sont heureuses & naïves. L'estampe qui précède l'idylle de Daphnis & Chloë, le bas-relief qui est à la tête de cette idylle, celui qui termine celle de Damète & Milton, & plusieurs autres morceaux pourroient être avoués par des artistes qu'aucun autre talent n'auroit détournés de leur art. Il savoit s'aider du burin & de la pointe-sèche pour donner l'accord & l'effet à ses gravures. J'ai vu de ses tableaux. Peut-être le mérite touchant du poète agit-il sur l'imagination de ceux qui les admirent : mais on doit avouer au moins que ses surs sont heureusement choisis & que sa couleur a de la vérité.

(150) *William* WOLLET, né à Maidstone en 1735, mort à Londres en 1785, se donna principalement à la gravure du paysage, & joignit

un excellent goût à une grande vigueur de ton, & à une grande propreté. Ses eaux sont gravées dans la manière dont Baléchou avoit donné le modèle, & que Wollet a perfectionnée : ses roches ne pourroient être mieux traitées, son feuillé, ses troncs d'arbres sont très-pittoresques. Il se servoit d'une forte échoppe pour graver les arbres, les terrasses & tout ce qui demande un travail brut. On peut trouver que, dans ces objets, les tailles sont trop larges & trop nourries pour s'accorder avec le travail des figures dont les paysages sont accompagnés : ce défaut a été outré par les imitateurs. Il s'est attaché dans les dernières années de sa vie à la gravure de l'histoire, & a toujours eu dans sa manœuvre un caractère qui lui étoit particulier, dont il faut sentir le mérite, mais qu'on ne doit pas adopter sans réflexion. (*Article de M. LEVESQUE.*)

GRAVURE (subst. fém.) Par-tout on éprouve, on ressent chaque jour les avantages de la gravure ; dans tous les pays où les arts sont même foiblement cultivés, elle reçoit les hommages qui lui sont dûs, & les peuples qui accueillent le plus foiblement l'art de peindre, sont obligés d'avoir quelquefois recours à celui de graver.

Qu'il nous soit permis de rapporter ici les observations d'un homme de beaucoup de goût. Elles sont le résultat d'un examen critique & raisonné des ouvrages des grands maîtres, & elles doivent être d'autant mieux accueillies que nous ne les devons pas à un graveur qui auroit pu se laisser séduire par les préjugés de sa profession ; mais à un amateur très-éclairé des beaux arts, & à un homme d'un profond savoir.

On peut assurer, dit-il, que de tous les arts d'imitation, il n'en est aucun, sans en excepter même la peinture, qui soit d'une utilité plus générale que celui de la gravure. Dès ses commencemens, on s'en est servi pour étendre les diverses branches de nos connoissances ; c'est à cet art que nous devons les plus sûrs moyens de communiquer la représentation des objets visibles ; c'est lui qui nous a dispensé d'avoir recours à ces descriptions embarrassées, & presque toujours fautives, dont on étoit obligé de se servir pour faire connoître ce que l'on peut aujourd'hui mettre sous les yeux, & indiquer clairement, à l'aide d'une estampe accompagnée d'une courte explication.

Le moyen de multiplier les estampes leur donne un avantage inappréciable sur les tableaux ; elles ont encore celui d'une plus longue durée, parce qu'on peu plus facilement les préserver des injures du temps. Les meilleurs ouvrages des anciens peintres sont pour la plupart peints à fresque sur des murs, ou déposés dans de

vastes salons & des galeries inhabitées, que l'humidité pénètre, & que le temps détruit à la longue. Une estampe au contraire, quand elle est de quelque importance, ne passe que de loin en loin de la porte-feuille d'un amateur dans celui d'un autre amateur : pour qu'elle s'y conserve, le soin le plus léger suffit. Aussi voyons-nous que tandis que les peintures de Raphaël ont presque disparu des plafonds humides & des toiles moïsses qui les retenoient, les estampes de son contemporain Marc-Antoine Raimondi, sont encore d'une beauté singulière ; nous y retrouvons l'imitation la plus fidèle de ces belles compositions, qui sans ces gravures, seraient entièrement perdues pour nous ; ou si nous en avions quelque connoissance vague, ce ne seroit que par les descriptions des écrivains contemporains, comme nous avons dans les écrivains de l'antiquité les descriptions insuffisantes de quelques tableaux de Zeuxis ou d'Apelles.

Il n'y a peut-être pas d'imitation de la nature qui intéresse plus généralement que les portraits. Quelle satisfaction les gens instruits n'éprouvent-ils pas à la vue de ces personnages, qui, par leurs talens supérieurs, leurs sciences ou leurs vertus, ont mérité l'admiration & le respect des siècles à venir ? Et qui pourroit satisfaire le louable desir de se procurer leurs portraits, sans la facilité singulière qu'a la gravure de multiplier ses différens ouvrages ? Tandis que le tableau original reste au fond d'un appartement particulier, où il ne peut être vu que de quelques personnes, sa traduction fidelle va par-tout offrir aux yeux du public les traits & , pour ainsi dire, le caractère de l'objet de ses louanges & de son respect.

En Angleterre, où les tableaux originaux des anciens maîtres sont extrêmement rares, ce n'est que par le moyen des estampes qu'on peut se former des idées vraies du mérite de leurs auteurs. Si ces fameux artistes ont eux-mêmes tenu le burin ou la pointe, ce qui est arrivé très-souvent, qui doutera de l'exactitude du jugement qu'on en peut porter par l'inspection de leurs gravures ? on y retrouve en effet la finesse du dessin, la beauté de l'ordonnance & l'expression qui leur étoient ordinaires. La pureté des contours y est même souvent plus grande que dans leurs tableaux : quand un artiste possède dans un degré supérieur ces qualités principales, il peut arriver que ses estampes obtiennent la préférence sur ce qu'il a peint : telles sont celles de Pietre Teste, à qui il ne manquoit qu'un meilleur coloris pour être au rang des plus fameux peintres, & qui s'est fait, par ses gravures à l'eau-forte, une réputation que ses tableaux ne lui auroient jamais méritée.

On ne peut acquérir une véritable connoissance

noissance du style & de la manière des différents peintres, qu'en voyant souvent leurs ouvrages, & qu'en les rapprochant les uns des autres. S'il nous falloit juger du mérite de Raphaël d'après un ou deux de ses tableaux seulement, nous ne serions peut-être pas tentés de joindre nos éloges à ceux dont cet homme célèbre jouit depuis trois siècles. Il n'y a pas de peintre qui n'ait fait des ouvrages inférieurs à ceux qu'il produisoit ordinairement ; il faut donc en consulter plusieurs avant de le juger. Mais où trouver une galerie de tableaux assez considérable pour nous en offrir plusieurs de chacun des anciens maîtres ? Deux ou trois tableaux suffisoient-ils pour connoître la fertilité du génie, la pureté du dessin, la force d'expression & cette inépuisable variété de formes & d'ingénieuses compositions, premières qualités d'un excellent peintre ? Mais une collection d'estampes d'après ces mêmes artistes, nous suffira complètement, si nous la regardons avec des yeux attentifs. Si dans ces gravures, soit au burin, soit à l'eau-forte, nous retrouvons ces mêmes qualités supérieures, pourrons-nous douter des grands talens de l'auteur original ? Cette même collection nous permettra de rapprocher diverses compositions d'un même artiste, de les comparer, de distinguer en quoi elles diffèrent, & de juger des commencemens, des progrès, de la supériorité & de la décadence de ses talens. En examinant attentivement les estampes gravées d'après Raphaël, on voit dans celles de ses premiers temps cette manière roide & gothique qui diffère si peu de celle du Pérugin dont il fut l'élève : mais bientôt on reconnoît dans celles qui suivent, ce style sublime & plein de grâces qu'il adopta pour toujours.

C'est principalement, comme nous l'avons déjà dit, dans les estampes gravées par les peintres que l'on retrouve toute leur manière ; c'est donc par elles que l'on peut plus certainement les connoître. Celles d'Albert Durer, de Rembrandt, de Salvator-Rosa sont en quelque façon des contre-épreuves de leurs tableaux, qui, pour la plupart, ont perdu par le temps la fraîcheur de leur coloris : aussi sont-elles très-recherchées des amateurs, & quelques-unes même ont été payées aussi cher que l'auroient été des tableaux originaux de ces mêmes artistes.

Indépendamment de la propriété de représenter exactement les chefs-d'œuvre de la peinture, les estampes ont encore, en qualité de productions originales, le mérite d'imiter la nature. La gravure ne s'est pas toujours assujettie à ne faire que des copies ; elle a fait voir qu'elle pouvoit prétendre avec succès à la gloire de l'invention ; c'est même en cela qu'elle s'est fait le plus d'honneur. Albert-Durer,

Beaux-Arts. Tome I,

Goltzius & Rembrandt, en Allemagne & en Hollande ; le Parmesan, Della Bella en Italie ; Callot & le Clerc, en France, ont gravé beaucoup d'estampes, dont les sujets, entièrement de leur composition, ne sont point faits d'après des tableaux, & ne cèdent à ceux-ci que par le coloris, seul avantage de la peinture sur la gravure.

Ce que nous venons de dire peut nous indiquer la méthode que l'on pourroit suivre dans l'arrangement d'une collection d'estampes ; arrangement qui ne laisse pas que d'avoir sa difficulté. Toutes les fois que l'on regardera la gravure comme un art secondaire, comme un art qui en imite un autre, il faudra que les estampes faites d'après les tableaux soient classées suivant l'ordre & les noms des peintres : mais si on la considère comme un art original, qui peint la nature par des moyens qui lui sont particuliers, alors on doit classer ses productions suivant l'ordre & les noms des graveurs seulement.

La découverte de l'imprimerie dans le quinzième siècle, est sans aucun doute, ce qui a le plus contribué à l'avancement général de toutes les connoissances. Avant elle la science des siècles passés n'existoit, pour ainsi dire, que dans les anciens manuscrits à demi vermoulus ; il en coûtoit trop à les faire copier pour qu'ils fussent multipliés, & d'ailleurs le propriétaire ne s'en dessaisissoit presque jamais pour les communiquer, tant il y mettoit de valeur ou d'importance. Nous voyons dans l'histoire quelques exemples des difficultés qu'on faisoit pour confier un livre, & les précautions qu'on prenoit pour qu'il fût exactement rendu à celui qui l'avoit prêté. La découverte de l'imprimerie abbatit ces barrières, qui si long-temps avoient empêché la communication des lumières ; les mœurs s'adoucirent, & la civilisation qui, peu à peu, devint générale, fut une heureuse preuve de l'utilité de cette découverte. Ce que l'imprimerie a fait pour les sciences, la gravure l'a fait pour les arts ; elle a rendu aux anciens peintres d'Italie, en conservant & multipliant leurs ouvrages, le même service que l'imprimerie a rendu au Tasse, à Shakspeare, au grand Corneille.

Le plus noble de tous les genres de gravure, celui qui exige le plus de talens, c'est sans contredit le genre de l'histoire. On ne peut y réussir sans un goût excellent, sans une grande habileté dans le dessin, & sans la plus heureuse exécution. Un artiste qui croiroit suppléer à ces qualités par un soin extrême & la plus grande netteté dans l'arrangement de ses tailles, ne seroit qu'une gravure froide & insipide, & tout en admirant sa patience, les véritables connoisseurs ne pourroient s'empêcher d'avoir pitié de son peu de goût, & de regretter

D d d

un temps si maladroitement employé. C'est ce qui arrive quand on examine les estampes de Jérôme Wierix, & de quelques graveurs Allemands si précieux & si froids, & lorsqu'on les compare avec celles de Henri Goltzius & de Gérard Audran. Quelque soin que l'on prenne, quelque précieux que soit le travail, si on manque de sentiment & de génie, on ne fera jamais qu'un artiste médiocre. C'est ainsi qu'en poésie, avec tout le savoir possible, & la plus stricte observation des règles de la versification, un homme sans génie ne peut jamais être un Shakspeare, un Milton, un Voltaire.

Nous ne saurions trop appuyer sur ces observations dans un temps où le public, entraîné par un faux goût, semble ne demander autre chose dans la gravure qu'un travail très-soigné, & ne s'embarrasse plus du dessin, de l'effet & du véritable talent. Elles sont nécessaires aux jeunes graveurs pour les détourner d'une route aussi pernicieuse. Les succès inconcevables de quelques estampes modernes, qui n'ont d'autre mérite que d'être extrêmement terminées, pourroient les séduire; ce sera donc pour eux principalement que nous insisterons encore sur la grande différence qu'il y a entre une estampe très-soignée & une belle estampe savamment terminée. Dans la première, on ne trouve que cette exécution servile & purement mécanique qu'on peut acquérir avec le temps & la patience; l'arrangement des tailles & leur disposition y sont toujours les mêmes, quelque objet que le graveur ait voulu rendre: la seconde au contraire est d'un travail harmonieux, mais varié suivant les formes différentes & la nature des différents objets; le dessin y est large, l'effet en est vrai & bien dégradé, & le sentiment sur-tout y domine. Quelque habileté qu'ait un graveur, quelque facilité qu'il ait de manier le burin ou la pointe, il ne doit encore jamais oublier de conserver le style de l'auteur d'après lequel il grave, & de bien se garder de nous donner la propre manière. Ainsi l'artiste qui voudroit s'éloigner de la manière servile du graveur Château, devroit éviter en même-temps la liberté blâmable de Dorigny, qui n'a pas craint de se livrer à la manière par icilière de dessiner, en gravant d'après Raphaël, au lieu de respecter & de suivre exactement celle d'un si grand peintre.

Les ouvrages de Gérard Audran me semblent les plus sûrs modèles à suivre pour les jeunes artistes qui se destinent à graver l'histoire. Cet homme célèbre réunissoit toutes les qualités que nous avons désirées dans un graveur de ce genre, & nous croyons pouvoir assurer sans craindre d'être conredit par les connoisseurs, qu'il est le plus habile & le premier de tous ceux qui se sont adonnés à ce genre.

On peut définir la gravure, un art qui, par le moyen du dessin, & à l'aide de traits faits & creusés sur des matières dures, imite les formes, les ombres & les lumières des objets visibles, & peut en multiplier les empreintes par le moyen de l'impression. Nous ne parlerons ici que de la gravure en cuivre & de la gravure en bois, & nous commencerons par la première.

On grave sur le cuivre à l'eau-forte, au burin, en couleur, en manière noire, &c. La différence des procédés qu'on emploie sert à distinguer les manières de gravures, & c'est de ces différentes manières que nous entretiendrons nos lecteurs.

La gravure à l'eau-forte est ainsi nommée à cause de l'usage qu'elle fait de cette liqueur corrosive. Après avoir enduit un cuivre bien préparé d'une légère couche de vernis & l'avoir noirci à la fumée d'une torche, on y trace son sujet avec une pointe plus ou moins fine, qui enlève en même-temps le vernis par-tout où on la promène; puis on verse sur sa planche une quantité suffisante d'eau-forte qui mord & entame le cuivre aux endroits où la pointe l'a mis à découvert.

La gravure au burin est celle où l'on n'emploie pas d'eau-forte, mais le burin seulement. On commence par tracer sur le cuivre les contours & les formes de son sujet avec un instrument fort acéré & très-coupant, que l'on nomme pointe-sèche; puis, à l'aide du burin, autre instrument d'acier très-coupant, & à quatre faces, on entame le cuivre, & on y trace des sillons plus ou moins larges, & plus ou moins profonds: ces sillons sont appelés tailles.

On réunit souvent ces deux manières de graver; c'est-à-dire, qu'ayant fait d'abord ce que nous avons appelé une eau-forte, on retouche au burin, & on donne par ce moyen plus d'accord & de moëlleux à sa gravure.

La gravure en manière noire, qui, comme l'a dit un artiste célèbre, M. Cochin, est ainsi désignée par son défaut capital, n'est guère cultivée avec succès qu'en Angleterre, où on l'appelle Mezzo-tinto. Elle fut inventée par un certain Louis de Sieghen ou Sichen, Lieutenant-Colonel au service du prince de Hesse-Cassel, fut le buste de la Landgravine Amélie-Elisabeth. Cet officier apprit son secret à Robert de Bavière, Prince Palatin du Rhin, Amiral d'Angleterre sous le règne de Charles I. Le Palatin communiqua la découverte de Sieghen à Waleran Vailant, peintre Flamand, & le secret fut divulgué par l'indiscrétion de quelques ouvriers. Les Anglois ont porté ce genre au plus haut degré de perfection dont il soit capable.

Cette *gravure* diffère entièrement de celle au burin où à l'eau-forte par ses procédés & par ses effets. Au lieu que dans ces deux manières on passe de la lumière aux ombres, donnant peu à peu de la couleur & de l'effet à sa planche ; dans la manière noire au contraire on passe des ombres aux lumières, & peu à peu on éclaircit sa planche. Le cuivre d'une manière noire est tellement préparé que le fond y est totalement noir. On y trace son sujet, & avec des instrumens propres à ce genre de *gravure*, on enlève peu à peu le fond, suivant les places & en proportion du plus ou du moins de lumière qu'on veut répandre sur son estampe. Cette manière de graver est presque toujours molle, & ne peut guère bien rendre que les chairs & les draperies, fût-elle même entre les mains d'un excellent artiste.

Elle est en quelque façon la base d'une manière de graver en couleurs qui fut découverte vers l'année 1730 par Jacques le Blond ; il en commença les essais en Angleterre, & vint ensuite en France, où il travailla avec quelque succès des portraits de grandeur naturelle. Il nous a donné une description détaillée de sa manœuvre que nous ferons connoître dans le dictionnaire de la pratique. On paroît avoir abandonné cette façon de graver qui avoit les défauts qu'on reproche à la manière noire, & dont l'exécution n'a jamais répondu à ce que l'auteur s'en promettoit.

Nous avons quelques estampes de J. Lutma qu'il intituloit du nom d'ouvrages au maillet, *opus mallei* ; il paroît par le titre de ces estampes gravées en points, que l'auteur se servoit d'un petit marteau pour enfoncer dans le cuivre la pointe avec laquelle il gravait ; c'est sans doute à cette manière que nous devons celle à l'imitation des dessins au crayon ou à la sanguine, qui fut portée à sa perfection, il y a quelques années, par Demarteau l'aîné & son neveu. Pour accélérer le travail, lui donner plus de liberté & une touche plus large que ne faisoit Lutma avec une seule pointe, on a imaginé des instrumens dont la face inférieure est hérissée de pointes faillantes, plus ou moins distantes, plus ou moins fines : ces instrumens, qui font l'effet d'un faisceau de pointes jointes ensemble, font de différentes formes ; plusieurs sont disposés en roulette, de sorte qu'on peut les faire mouvoir & les rouler dans tous les sens en appuyant sur son cuivre, ce qui donne la facilité d'y tracer librement les hachures, & d'imiter parfaitement la grainure & le moëlleux d'un dessin à la sanguine. On se sert ordinairement de l'eau-forte pour ébaucher, puis on retouche avec les mêmes instrumens pour donner l'accord & adoucir son travail.

On appelle *gravure* pointillée une manière

de graver fort ressemblante à celle de J. Lutma & de Demarteau ; c'est un composé de points & de tailles, mais dans lequel les points dominent, & sont employés ordinairement pour faire les chairs & les fonds ; on peut se servir de l'eau-forte, ou ne s'en pas servir. Jean Boulanger, graveur François du siècle dernier, nous a laissé quelques estampes en ce genre, qui sont assez bien faites, mais d'une touche froide & molle en général. Depuis quelques années cette manière de graver est devenue fort à la mode sur-tout en Angleterre ; elle y a été portée au plus haut point de perfection par le malheureux W^m Ryland, & sur-tout par le célèbre F. Bartolozzi, artiste Italien. Elle ne pouvoit manquer de plaire entre les mains de ce dernier, dont les talens en dessin & en *gravure* sont au-dessus de tous éloges.

On s'est avilié dans ces dernières années de faire imprimer en couleurs les planches gravées dans cette manière. Le succès de ces estampes, faites pour les demi-connoisseurs seulement, dépend de la vivacité des couleurs, de leur bon accord, & de l'intelligence réunie du graveur & de l'imprimeur, & de ce dernier sur-tout. C'est l'imprimeur qui prépare ses couleurs & les détempe à l'huile ; c'est lui qui les couche sur les différentes parties de la planche, & qui ensuite les fait passer sous la presse ; mais en général ces estampes font d'un effet beaucoup plus foible que celles qui sont imprimées à une seule teinte rouge ou brune ; elles sont presque toujours médiocrement imprimées : enfin on y voit beaucoup moins le talent du graveur que si elles n'étoient pas ainsi colorées. Nous ne craignons pas d'ajouter que les couleurs s'effacent & s'évaporent avec le temps, & qu'il ne reste, après quelques années, que des traces bien foibles de ces teintes colorées, qu'on peut bien appeler du nom d'enluminures.

On a aussi imité, par la *gravure*, les dessins au lavis. Il y a plusieurs procédés différens pour réussir dans cette manière nouvelle ; le plus usité est de laver sur le cuivre par un procédé particulier, avec l'eau-forte & le pinceau, comme on lave un dessin sur le papier avec du bistre ou de l'encre de la chine. Les estampes gravées dans cette manière par un bon peintre ou un bon dessinateur peuvent être regardées comme autant de dessins originaux ; car elles en ont toute la liberté, toute la touche, enfin tout le mérite. Telles sont celles qu'a gravé J. B. Leprince, qui a porté cette découverte aussi loin qu'elle pouvoit aller. On a quelquefois imité les dessins au lavis par un travail pointillé infiniment précieux, & d'un extrême fini ; mais cette imitation, étant en quelque façon servile, n'a été employée avec succès que pour graver de l'architecture. Les cinq ordres

gravés en ce genre font infiniment d'honneur à M. Duruiféau.

De la *gravure* à l'imitation du lavis il n'y avoit qu'un pas à faire pour trouver celle à l'imitation des dessins colorés à l'aquarelle; il s'agissoit simplement de multiplier les planches pour une même estampe, & de distribuer sur chacune d'elles les couleurs destinées à en couvrir les différentes places. C'est ce qui a été fait avec succès par MM. Janinet, Dubucourt & Descourts, depuis dix à douze années seulement. Voici le procédé dont on se sert : on a quatre ou cinq planches de cuivre d'égale grandeur, que l'on a grand soin de faire raccorder exactement les unes avec les autres par le moyen de pointes fixées sur les marges en dehors de la *gravure*. Sur la première de ces planches on grave son sujet de manière à trouver les formes principales, & on le termine assez pour qu'il puisse être imprimé dans une couleur foncée, soit de bistre, soit d'encre de la chine médiocrement noire. L'épreuve de cette première planche fait à-peu-près l'effet d'un dessin lavé auquel il ne manqueroit que les couleurs. Les autres cuivres sont destinés à recevoir ces couleurs, & à les transmettre à l'épreuve par le moyen de l'impression; ainsi la deuxième planche est destinée à recevoir les travaux qui doivent être imprimés en rouge. La troisième planche le sera aux travaux imprimés en bleu. La quatrième sera pour l'impression de couleur jaune. Le mélange des couches de bleu & de jaune donnera le verd; le mélange du rouge avec le jaune fera une teinte qui participera des deux, & ainsi des autres. La première planche, celle destinée au fond & au sujet principal, étant imprimée en noir ou en bistre, donnera les teintes grises, noires ou bistrées, & le fond du papier, laissé blanc, donnera les lumières pures. L'heureux accord de ces couleurs, leur mélange harmonieux a quelquefois produit des estampes fort agréables; mais, abstraction faite du talent en *gravure* & en dessin, la grande difficulté de cette sorte de *gravure* consistant dans la justesse des rentrées de chaque teinte, il faut convenir qu'à l'exception de quelques estampes gravées par les artistes que nous avons nommés, & par un petit nombre d'autres; la plupart de celles de ce genre sont au-dessous du médiocre. Nous ne dissimulons pas que cela vient autant de la difficulté de les bien imprimer, que de celle de bien distribuer ses teintes sur ses différens cuivres; car s'il faut que le graveur ait des connoissances relatives au coloris, il faut aussi qu'il soit aidé par un imprimeur intelligent, & homme de goût. La réunion de ces qualités dans deux personnes d'un talent différent ne peut être commune; aussi voyons-nous qu'il y a bien peu de vrai-

ment belles estampes imprimées en couleurs. Quel seroit donc l'orgueil de la *gravure* si elle pouvoit, à tous ses avantages, joindre encore ceux du coloris? Nous sommes bien éloignés de décourager les graveurs des louables efforts qu'ils font pour y réussir; mais nous croyons que la *gravure* a fait assez pour sa gloire & pour son utilité entre les mains des Audran, des Edelinck, des Drevets, sans prétendre vainement aux effets brillans & hardis du pinceau, & à l'harmonie des couleurs.

La *gravure* en manière noire, celle à l'imitation du lavis, & celle en couleurs à l'aquarelle, ont toutes trois le même défaut par elles-mêmes, celui d'être de peu de durée, & de s'usur promptement à l'impression. On ne peut en tirer qu'un petit nombre de bonnes épreuves, à cause du peu de solidité des travaux faits sur le cuivre. Comme ils n'en effleurent, pour ainsi dire, que la surface, ils sont bientôt affoiblis par la main de l'imprimeur & par l'impression sur le papier. Il est vrai qu'on peut les retoucher facilement; mais les épreuves faites après les retouches sont ordinairement inférieures aux premières. Les *gravures* au burin, ou à l'eau - forte retouchée au burin, n'ont pas ce défaut, par la raison opposée. On peut, quand le cuivre est de bonne qualité, tirer de celles-ci un grand nombre de bonnes épreuves; au reste tous ces avantages & ces désavantages sont compensés par le plus ou moins de temps qu'on met à graver dans une manière ou dans une autre; une *gravure* en manière noire ou au lavis n'exige pas le quart du temps qu'il faut employer pour une *gravure* au burin de pareille grandeur; c'est peut-être même cette célérité dans l'exécution & l'espérance de plaire & de séduire par les couleurs, qui ont engagé tant de jeunes élèves à s'adonner à la *gravure* à l'aquarelle; c'est à cela sans doute que nous devons une infinité de médiocres estampes, qui n'ont fait aucun honneur à leurs auteurs.

La *gravure* en bois a été pratiquée avant la *gravure* en taille - douce. « L'opinion la plus générale, dit M. Hubert est qu'elle tire son origine des cartiers; ou faiseurs de cartes à jouer, nommés en Allemand *formschneider*, (tailleurs de formes ou de moules) parce que le mécanisme en est à-peu-près le même sur-tout par rapport aux cartes allemandes. Il résulte des recherches de nos savans que les cartes étoient en usage en Allemagne dès l'année 1300.

« L'impression des images étoit anciennement la même que celle des cartes. Après avoir chargé de noir la planche de bois, ou le moule, on y appliquoit une feuille de papier humecté; ensuite on passoit plusieurs fois sur cette feuille un froitoir de crin ou de bande d'étoffe, & l'on froitoit ce papier

» sur le moule. Cette opération faite, l'em-
 » preinte de l'image paroît sur le papier.
 » Qu'on examine les anciennes *gravures* en
 » bois, & les anciens livres d'images imprimés
 » d'un côté, on découvrira aisément cette opé-
 » ration sur le revers qui est lisse, & quelque-
 » fois maculé.

» Après avoir produit des images de Saints,
 » on grava aussi des sujets d'histoire, & on y
 » ajouta, par les mêmes procédés, une ex-
 » plication en bois. Ce sont ces livres, qui,
 » suivant l'opinion de plusieurs sçavans, ont
 » donné l'idée à Guttenberg d'inventer l'art
 » typographique.

« Dès que l'imprimerie fut inventée, la *gra-
 vure* en bois fut employée à l'ornement des
 » livres. Les noms de la plupart des graveurs
 » qui ont travaillé dans cette partie ne nous
 » sont pas parvenus. On peut ranger parmi les
 » anciens graveurs en bois Hans Sporer, Jorg
 » Schapff, Jean de Paderborn, Johann Schnitzer,
 » Sebald Gallendorfer : mais ceux qu'on peut
 » nommer avec plus de certitude sont Guil-
 » laume Pleydenwurf & Michel Wolgemuth,
 » le maître d'Albert-Durer. Cependant cet art
 » ne fut entièrement perfectionné en Allemagne
 » qu'au commencement du seizième siècle ; ce
 » fut à cet époque qu'Albert-Durer, Lucas
 » Cranach, Albert Altdorfer, & un grand
 » nombre d'autres donnèrent des *gravures* en
 » bois, très-recherchées aujourd'hui par les
 » curieux ».

Nous avons beaucoup d'estampes des anciens
 artistes dont les planches sont en bois. Il existe
 encore à Paris, dans le cabinet d'un amateur,
 des planches en bois, gravées par Albert-Du-
 rer, qui sont passablement conservées, & dont
 on pourroit encore tirer des épreuves. L'apprêt
 des tailles de cette *gravure* l'a fait abandonner
 depuis long-temps par les sçavans artistes ; elle
 n'est plus d'usage que pour les vignettes, les
 fleurons & autres ornemens de la typographie.

On décrira les procédés de cette *gravure*
 dans le dictionnaire de pratique des arts. Nous
 nous contenterons de dire ici qu'on commence
 par dessiner son sujet à l'encre sur la planche ;
 puis avec des outils fort tranchans, on creuse &
 on enlève le bois. Tout ce qui y reste en creux
 doit former les lumières sur l'estampe ; on ré-
 serve en saillie les traits & les hachures qui
 doivent former les mouvemens, les formes &
 les ombres. La *gravure* étant terminée, on la
 porte sur une presse d'imprimerie en lettres,
 & les épreuves sont tirées comme on tire les
 feuilles d'un livre. La *gravure* en bois a l'avan-
 tage de résister à l'impression beaucoup plus que
 la *gravure* en cuivre ; celle-ci donne à peine
 quelques centaines de belles épreuves, tandis
 que l'autre en donne plusieurs milliers presque
 toutes d'une égale beauté ; c'est peut-être une

des raisons qui, pour l'usage général de la
 typographie, fait préférer la *gravure* en bois,
 quoi qu'elle soit moins agréable, à la *gravure*
 en cuivre qui plaît davantage à tous les yeux.

Nous avons quelques anciennes estampes
 gravées en bois, auxquelles on a donné le nom
 d'estampes en clair-obscur. Elles sont faites
 par le moyen de plusieurs planches en bois im-
 primées successivement sur la même feuille ;
 la première ne porte que les contours & les
 ombres ; la seconde, les demi-teintes ; la troi-
 sième est réservée pour les lumières : par ce
 moyen on imitoit les dessins à la plume, à la
 pierre noire, au lavis, à l'encre rehaussée de
 blanc sur papier bleu ou gris ; les Italiens ont
 appelé du nom de *chiaro-scuro*, ce genre de
gravure, que nous connoissons sous le nom de
 camayeu. (*Article de M. CHÉREAU, extrait en
 grande partie du discours préliminaire du Dic-
 tionnaire Biographique des graveurs, écrit en
 anglais, par M. STRUTT, graveur.*

GRECS (*Artistes GRECS.*) Comme les Grecs
 sont nos maîtres dans l'art, il est utile sans
 doute de rechercher qu'elles étoient leurs idées
 sur l'art. Cette recherche a été faite par un ar-
 tiste célèbre, & c'est lui que nous laisserons
 parler.

Les Grecs se rappelloient sans cesse que les
 arts avoient été faits pour l'homme, que l'homme
 cherche à rapporter tout à lui-même, & que
 par conséquent la figure humaine devoit être
 leur premier modele. Ils s'appliquèrent donc
 principalement à cette partie de la nature ; &
 comme l'homme est lui-même un objet plus
 noble que ses vêtemens, ils le représentèrent
 le plus souvent nud, excepté les femmes que
 la décence exige qu'on vêtisse.

Reconnoissant donc que l'homme est le chef-
 d'œuvre de la nature, par la belle har-
 monie de sa construction, & la belle pro-
 portion de ses membres, ils s'appliquèrent sur-
 tout à étudier ces parties. Ils s'aperçurent
 aussi que la force de l'homme résulte de deux
 mouvemens principaux ; savoir, celui de re-
 plier ses membres vers le corps qui est leur
 centre commun de gravité, & celui de les
 écarter de ce centre en les étendant ; ce qui les
 engagea à étudier l'anatomie, & leur donna la
 première idée de la signification & de l'expres-
 sion.

Leurs mœurs & leurs usages leur furent en
 cela d'un grand secours. En voyant les lutteurs
 dans l'arène, ils furent naturellement conduits
 à réfléchir sur la cause de leurs divers mouve-
 mens ; & en y réfléchissant, ils les découvrirent.

Enfin, ils s'élevèrent par l'imagination jus-
 qu'à la divinité, & cherchèrent dans l'homme
 les parties qui s'accordoient le mieux avec les
 idées qu'ils s'étoient formées de leurs Dieux

& c'est par cette route qu'ils parvinrent à faire un choix. Ils s'étudièrent à écarter de la nature divine toutes les parties qui marquent la faiblesse de l'humanité. Ils formèrent à la vérité leurs Dieux d'après l'image de l'homme, parce que c'étoit la figure la plus noble & la plus parfaite qu'ils connussent; mais ils cherchèrent à les exempter des faiblesses & des besoins de l'humanité; & c'est ainsi qu'ils parvinrent à la beauté.

Ensuite ils découvrirent par degrés un être mitoyen entre la nature divine & la nature de l'homme; & c'est en réunissant ces deux idées qu'ils imaginèrent la figure de leurs héros.

L'art atteignit alors à son plus haut degré de perfection; car par ces deux natures différentes, la divine & l'humaine, ils trouvèrent aussi dans les formes & dans les attitudes toutes les expressions caractéristiques du bon & du mauvais. D'après ces réflexions & ces combinaisons, ils parvinrent à connoître les accessoires, tels que les draperies, les animaux, &c. Cependant ils n'estimèrent chacune de ces parties que suivant sa valeur, aussi long-temps que l'art fut exercé par de grands génies. Mais lorsqu'il fut dérivé par des âmes étroites & vénales, & que ce ne furent plus les philosophes, mais les riches & les rois qui en furent les juges, ils s'occupèrent peu à peu des petites parties, & des objets inférieurs de la nature, jusqu'à ce qu'enfin ils composèrent des chimères bizarres, dont l'existence est impossible, ce qui produisit les bambochades & le genre grottesque. Depuis ce temps, l'art ne fut plus dirigé par le jugement, mais se trouva abandonné au hasard.

Ce goût d'œil général sur l'art des Grecs peut suffire ici. Nous traiterons ailleurs cet objet avec plus d'étendue. (*Article extrait des Réflexions sur la beauté & sur le goût dans la peinture, par MENGES*).

GRÊLE (adj.) Cette figure est trop *grêle*, ce membre est *grêle*. On entend par ce mot, qui vient du latin *gracilis*, le vice voisin de la bonne qualité qui s'exprime par le mot *svelte*.

C'est en effet en cherchant à être svelte & léger qu'on tombe dans le *grêle*, c'est-à-dire, dans la maigreur, qui est un défaut dans l'art comme dans la nature, à moins que l'artiste ne soit conduit par son sujet à représenter une nature dépourvue de l'embonpoint qui accompagne la santé.

Le *grêle* est ordinairement accompagné de roideur, parce que l'artiste qui, voulant parvenir à la légèreté, ôte aux différentes parties plus qu'il ne devoit faire pour les rendre conformes à la nature élégante, perd ces lignes onduyantes qui expriment le mouvement. Ainsi le gothique

est ordinairement roide & *grêle*. (*Article de M. LEVESQUE*.)

GRIGNOTÉ (part.) **GRIGNOTIS** (subst. masc.) Ces mots ne sont en usage que dans l'art de la gravure. Ces travaux sont agréablement *grignotés*; le *grignotis* convient mieux pour rendre de vieilles mesures que des travaux plus fermes.

Des tailles courtes & tremblées, interrompues par des points de toutes les formes, & par tous les travaux capricieux que peut créer une pointe badine, constituent le *grignotis*. Il est propre à rendre les terrasses, les vieux édifices, les chaumières, les pierres couvertes de mousse, les étoffes grossières & velues, & en général les substances dont la surface offre une apparence de mollesse. C'est la pointe qui s'acquitte avec le plus de succès de ce travail libre & ragoûtant : cependant Corneille Wisscher, Bolfwert & même Albert-Durer ont su forcer le burin à *grignoter* certaines parties de leurs planches avec un goût exquis. (*Article de M. LEVESQUE*.)

GRIMACE (subst. fém.) Je regarde comme trop essentiel pour l'intérêt de l'art de recommander la simplicité d'expression & de caractère dans les imitations de la nature, pour ne pas saisir l'occasion d'insister sur ce précepte, à l'occasion d'un mot dont on aura d'autant plus de droit de se servir dans le langage des arts qu'ils s'éloigneront plus de la véritable perfection.

Artistes qui voulez plaire & toucher, persuadez-vous bien que les figures peintes qui *grimacent* pour paroître avoir du caractère, des grâces, ou pour montrer de l'expression, sont aussi rebutantes aux yeux des spectateurs, que les hommes qui se montrent faux & qui mentent, même par exagération de sentimens, sont odieux aux âmes franches & honnêtes.

Me direz-vous que la plupart des expressions que vous voulez étudier dans la société sont ou feintes, ou exagérées, que presque tout ce qu'on y appelle grâce, & souvent sensibilité, est affectation & *grimace*? Ce sont des lieux communs malheureusement trop vrais : ce sont de plus, il faut en convenir, des obstacles aux progrès de vos arts. Il faut les connoître, & sans perdre le tems à vous en plaindre, mettre vos efforts à les surmonter.

Réfléchissez donc sur ce sujet plus souvent encore que vous n'observez. Pénétrez-vous des sujets que vous traitez : ne vous dégouttez pas de la solitude; descendez en vous-même pour y retrouver (si votre âme a conservé sa franchise) les grâces naïves & les sentimens vrais. Des intérêts, souvent mal-entendus, conduisent les hommes à se tromper par des apparences quelquefois mal-adroites & par des exagérations

tolérées ; mais on ne fait pas autant de grâce à ces défauts dans les imitations de la peinture que dans la société. Ils blessent & sont condamnés, au moins lorsqu'on les peint ; ainsi votre propre intérêt doit vous attacher à la vérité à laquelle les arts d'imitation sont soumis par leur nature. Etudiez les grands modèles plus souvent encore que la nature qui se présente le plus ordinairement à vous.

Les grands modèles doivent leur gloire à cette vérité que les hommes respectent encore, lorsqu'ils s'en éloignent le plus.

Polyclète se fit un nom qui est célèbre encore, par la justesse des proportions : Agésandre, auteur du Laccoon, par la vérité d'une douleur noble & terrible. Homère est le modèle des poètes, parce qu'il est vrai & sans *grimace*, comme les belles figures antiques. La Fontaine fera celui des poètes philosophes, parce que sa naïve beauté est exempte de toute affectation. Molière n'en a point, lorsqu'il peint, non-seulement les vices, mais les ridicules même ; lorsqu'il a *grimacé* pour capriver le peuple, il a été sévèrement blâmé ; mais Raphaël, le Sueur, Poussin, sans en exclure d'autres, n'ont jamais fait *grimacer* leurs figures.

L'expression dont l'âme n'a qu'une idée vague, sans la sentir vivement, devient aisément sous le pinceau, une *grimace*, & la *grimace* laisse le spectateur froid ou le fait rire aux dépens du peintre.

Voyez un époux, une veuve, un héritier qui se croient obligés de feindre une vive douleur, qu'ils ne trouvent ni dans leur cœur, ni dans leur imagination ; observez bien ces modèles (vous en trouverez, si vous vous donnez la peine d'en chercher) & vous sentirez en quoi la *grimace* diffère de l'expression vraie.

Il faut quelquefois fixer les yeux sur les défauts, pour mieux sentir les beautés, & regarder les affectations des hommes, pour avoir une plus juste idée de leurs véritables affections. (Article de M. WATELET.)

GRIS (adj. pris quelquefois substantivement.) Ce tableau est *gris*, ce peintre donne dans le *gris*,

Quand le *gris* est la teinte dominante d'un tableau, l'ouvrage manque d'effet ; c'est un vice capital de couleur. Mais les tons *gris* peuvent être artistement opposés aux tons chauds, vigoureux, & contribuer ainsi par leur opposition à l'heureux effet du tableau.

GRISAILLE (subst. fém.) Ce mot désigne une espèce de peinture ; il exprime aussi un défaut dans le coloris. Lorsqu'un tableau est d'une teinte grise, lourde, & si uniforme, que les couleurs locales ne s'y distinguent pas

bien, on dit alors, avec le sentiment du mépris : *c'est une grisaille*.

La première acception de ce mot s'applique à deux sortes de peintures.

1°. On dit d'une esquisse faite d'une seule couleur grise, avec du blanc & du noir : *il a fait son esquisse seulement en grisaille ; le modèle du plafond de Mignard au Val-de-Grace, qui se voit à l'Académie de Peinture, est peint en grisaille*. Ce qui désigne que les couleurs locales n'y sont point indiquées, & que le ton est gris.

2°. Nous entendons aussi par *grisaille* ce que les Italiens entendent par *chiaro scuro*, méthode employée ordinairement dans les frises & dans les panneaux de soulèvement des ordres d'architecture. On en voit de cette sorte au Vatican, peints la plupart par Polidore de Caravage. Ce sont des tableaux de couleur grise, imitant imparfaitement les bas-reliefs de pierre ou de marbre. Je dis imparfaitement ; car les tableaux imitant les bas-reliefs sont susceptibles de tons variés, soit dans les clairs, soit dans les ombres ou dans les parties reflétées ; au lieu que le tableau n'est que *grisaille* quand il est fait seulement avec le blanc & le noir. Nous ne faisons de distinction entre les deux sortes de *grisailles*, que parce que l'une s'emploie pour des esquisses, & l'autre dans des tableaux terminés de cette couleur. Toutes deux sont des ouvrages nuls de coloris, où l'on n'a voulu exprimer que le clair & l'ombre, *chiaro scuro*, d'où il n'est résulté qu'une teinte grise ; car, encore une fois, si un artiste tant soit peu habile avoit intention de rendre la pierre ou le marbre ; l'ouvrage alors devroit être plus recherché dans l'art de colorier, ce ne seroit plus une *grisaille* ; mais un panneau peint d'un ton de marbre, une statue en couleur de pierre, &c.

Nous avons cru devoir insister sur la signification précise de ce mot *grisaille*, parce que plusieurs écrivains s'en sont servis indifféremment pour exprimer ce qui imite le bas-relief ou ce qui n'est qu'une peinture grise. En même-temps nous pensons que c'est dans l'idée de feindre un bas-relief, en négligeant cependant tous les détails des teintes, qu'on a produit des *grisailles* ; & si, dans ce genre, on a fait des ouvrages précieux, ils l'ont été par la composition & le dessin. (Article de M. ROBIN.)

GROTTESCQUE (adj.) Une figure *grottesque* c'est-à-dire une figure d'une proportion ou d'une construction vicieuse & ridicule. Callot se plait à faire des figures *grottesques*.

GROTTEQUES (subst. masc.) Ce mot ne s'emploie qu'au pluriel. On appelle *grottesques* en peinture, des ornemens qu'on nomme aussi *arabesques*.

L'étymologie du mot *grottesques* est aujourd'hui si peu relative au sens qu'on lui donne le plus ordinairement, qu'il est bon de la rappeler.

Des élèves de Raphaël, dit-on, découvrirent, dans des grottes antiques, des ornemens de stuc ou de peinture, d'après lesquels leur maître en composa du même genre qui furent appelés *grottesques*, relativement aux lieux où l'on en avoit trouvé des modèles. Il est assez vraisemblable que l'abus qu'on a fait de ces ornemens, susceptible d'une infinité de formes chimériques, y a introduit des figures ridicules, & qu'alors, on a appelé des *grottesques* les figures que la nature même avoit données de difformités risibles, qu'on imitoit. L'étymologie s'est oubliée d'autant plus facilement, qu'elle n'avoit point de rapport au caractère de ces sortes de figures; mais le mot adopté dans le dernier sens dont je viens de parler, a dû influer sur la corruption du genre, & ce nom de *grottesques*, parvenu à signifier dans la langue générale, des objets & des figures ridicules, aura fait penser aux artistes peu instruits & peu réfléchis, qu'ils ne pouvoient jamais rendre trop ridicules les objets & les figures dont ils égayaient leurs ornemens; mais du ridicule au bas, & à plus forte raison, du bas au dégoûtant, il y a peu de chemin à faire.

On doit concevoir que lorsque les ornemens dont je parle ont été le plus en vogue, on les aura souvent composés d'après les délires de l'imagination livrée à ses caprices, & d'après les extravagances du mauvais goût.

Ce qui a dû ajouter vraisemblablement à cette corruption, c'est que les artistes distingués se croyent autorisés à regarder comme au-dessous d'eux de peindre ces sortes d'ornemens, qui ont été abandonnés le plus souvent à des artistes dont les talens étoient subordonnés.

Raphaël cependant ne les dédaignoit pas, & j'observerai à cette occasion que, dans les arts libéraux, les petits genres ne peuvent se soutenir qu'autant que les grands artistes daignent s'en occuper quelquefois; & ils le doivent, quand ce ne seroit que pour soutenir les droits du génie & du bon goût, dont ils sont dépositaires & défenseurs. C'est, je le répète, du sort des grands genres que dépend dans les arts libéraux, le sort des petits, comme, parmi nous, c'est des mœurs des grands que dépendent principalement les mœurs d'une nation. La protection marquée & les encouragemens bien dirigés doivent être prodigués aux premiers genres, dans les beaux-arts, comme aux premières vertus: mais il est bon que ceux qui pratiquent les genres nobles avec succès, ne se croient pas trop au-dessus des genres moins importants, pour ne pas s'en occuper quelquefois.

C'est par cette raison entr'autres, que

j'exhorte en plusieurs endroits de cet ouvrage, les peintres d'histoire à traiter, quand l'occasion se présente, tous les genres. Les artistes célèbres n'ont regardé comme au-dessous de leurs talens, rien de ce qu'embrassoit leur art; ils faisoient plus, puisqu'un assez grand nombre d'entr'eux exerçoit les arts que j'appellerai limitrophes de la peinture; je veux dire la sculpture, l'architecture, la cizelure & la gravure dans toutes leurs parties. (*Article de M. WA-TELET.*)

GROTTEQUES : on donne ce nom à des ornemens bizarres dont les Romains, dans le temps de leur luxe, ornoient les plafonds, les planchers, les frises, & même les panneaux de leurs petits appartemens. Le mot *grottesques* exprime à-peu-près le même genre dans l'art que celui *arabesque*. Tous deux désignent des ornemens légers, gais & chimériques. On les a employés probablement pour imiter la broderie.

Le mot *grottesque* rend, par rapport à l'art, la même idée qu'il donne d'une certaine espèce de pensées. Et comme une pensée *grottesque* est ordinairement piquante & dénuée de raison, de même les *grottesques*, soit en peinture, soit en bas-relief, nous offrent des objets contre nature, qui cependant récréent l'œil un moment; mais auxquels un être sensé ne peut s'arrêter long-temps.

Comment en effet estimer un genre capricieux qui nous expose des animaux ou des hommes, dont le modèle n'existe pas dans la nature? On les fait sortir d'une branche très-déliée, souvent d'un brin d'herbe; ils sont tantôt surmontés de meubles, d'attributs de chasse ou de musique, & tantôt d'une cascade; tout cela mélangé de mascarons de métal ou de marbre, de fleurs, de fruits, d'étoffes, &c. Le jugement peut-il se fixer sur un genre qui réunit tout ce que l'imagination la plus fantasque peut nous présenter, & encore dans une disposition toujours désavouée par la raison, puisqu'elle est opposée à l'ordre des possibles?

On doit croire qu'un goût bien bizarre a pu seul inventer les *grottesques*. Raphaël les a trouvés dans des fragmens d'habitations antiques, & les a placés aux loges du vatican; c'étoient des galeries servant de promenoirs, & de passages pour les appartemens de ce palais des Papes, où il avoit beaucoup de petits corps d'architecture à remplir de ses peintures.

Il auroit été peu porté sans doute à placer les *grottesques* dans un salon d'un genre noble & destiné à des usages importants, tels qu'étoient les salles de ce même palais.

De nos jours, on multiplie les *grottesques* dans les endroits les plus graves; leurs figures bizarres décorent les salons des Prélats, des Magistrats,

Magistrats ; & ils ornent les bibliothèques & les lieux où les Princes tiennent leurs conseils. Il devoient en être exclus ; ils pourroient seulement être employés pour les bains , les cabines de plaisirs , & tous les petits *casins* qui entourent nos grandes villes.

L'emploi des *grottesques* en peinture est encore plus bizarre qu'en sculpture ; de cette dernière manière , ils tiennent des ornemens propres à l'architecture : mais il faut bien distinguer ce qu'on appelle ornemens d'avec les *grottesques* ou arabesques.

Les ornemens ont été inventés par les auteurs des règles , par les dispensateurs du grand goût , par les Grecs enfin , qui les ont liés à toutes les parties de l'architecture. Ils sont d'un tel choix de formes , si mâles & si nobles , & employés avec une si sage distribution , qu'ils sont devenus d'une nécessité indispensable dans la décoration ; au lieu qu'on ne voit nuls vestiges des *grottesques* dans ce qui nous reste de ces maîtres de l'art. Les seuls Romains , lorsque leur goût commença à se dégrader , lorsque leur richesse excessive , leur luxe , & l'usage immodéré des arts leur eurent rendu nécessaire le nouveau & l'extraordinaire , les Romains , dis-je , inventèrent alors les *grottesques*. Les sorties de Vitruve contre cette innovation indiquent leur époque.

Si l'on objecte que les formes des plus beaux ornemens , adoptés par l'architecture , contredisent souvent ce que nous montre la nature , & qu'elles doivent aussi paroître bizarres , comparées à ses sages productions , nous répondrons qu'indépendamment de l'exagération ridicule des formes des *grottesques* , de l'incohérence des objets qu'ils rassemblent , la couleur accroît encore l'excès de leur invraisemblance. Au lieu que les ornemens adaptés à l'architecture , étant comme elle de pierre , de marbre ou de métal , en deviennent une partie inséparable , & forment avec elle une liaison douce , un accessoire précieux qui accompagne , & enrichit sans absorber , & plaît à l'œil sans trop l'occuper ni le distraire des masses ; délicieux & sage attribut auquel le clinquant des *grottesques* ne peut être comparé , sur-tout quand ils sont colorés.

Dans ce siècle où l'on prodigue les *grottesques* sans choix & sans discrétion , on pourra trouver extraordinaire ce que je viens de dire sur leur emploi , dans le seul article de cet ouvrage où je pouvois encore en parler : mais on n'a qu'à lire le passage de Vitruve que je rapporte ici en entier ; on verra que mon opinion sur les *grottesques* ou arabesques n'est ni unique ni nouvelle , & que c'étoit celle d'un Romain , qui écrivoit dans le beau siècle d'Auguste , & à qui jamais on n'a contesté le bon goût.

« Cependant par je ne fais quel caprice , » dit-il , on ne suit plus cette règle que les » anciens s'étoient prescrite de prendre tous » jours pour modèles de leurs peintures les » choses comme elles sont dans la vérité ; car » on ne peint à présent sur les murailles que » des monstres extravagans , au lieu de choses » véritables & régulières. On met pour co- » lonnes des roseaux qui soutiennent un en- » tortillement de tiges , de plantes cannellées » avec leurs feuillages refendus & tournés en » manière de volutes. On fait des chandeliers (1) qui portent de petits châteaux , desquels , comme si c'étoient des racines , il s'élève quantité de branches délicates sur lesquelles des figures sont assises : en d'autres endroits , ces branches aboutissent à des fleurs , dont on fait sortir des demi-figures , les unes avec des visages d'homme , les autres avec des têtes d'animaux. Ce sont des choses qui ne sont point , & qui ne peuvent être , comme elles n'ont jamais été ; tellement que les nouvelles fantaisies prévalent , de sorte qu'il ne se trouve presque personne qui soit capable de découvrir ce qu'il y a de bon dans les arts & qui en puisse juger. Car , quelle apparence y a-t-il que des roseaux soutiennent un toit , qu'un chandelier porte des châteaux , & que les foibles branches qui sortent du faîte de ces châteaux portent des figures qui y sont comme à cheval ; enfin que de leurs racines , de leurs tiges & de leurs fleurs , il puisse naître des moitiés de figures ? Cependant personne ne reprend ces impertinences ; mais on s'y plaît , sans prendre garde si ce sont des choses qui soient possibles ou non : tant les esprits sont peu capables de connoître ce qui mérite l'approbation dans les ouvrages.

» Pour moi , je crois que l'on ne doit point estimer la peinture si elle ne représente la vérité , & que ce n'est pas assez que les choses soient bien peintes , mais qu'il faut aussi que le dessin (2) soit raisonnable , & qu'il n'y ait rien qui choque le bon sens. »

(*Vitruve. trait. de Perrault, liv. VII, chap. 5.*)

Si l'idée que donne Vitruve des *grottesques* dégrade ce genre dans l'opinion de quelques gens de goût , ils seront sans doute d'avis qu'un artiste qui se destine à peindre l'histoire doit très-peu s'en occuper. Tous les objets de la nature doivent bien être celui de ses continuelles recherches & de ses plus délicieuses

(1) Le mot *candelabre* , en usage depuis Perrault , rend mieux le *candelabrum* des Latins que notre *chandelier*.

(2) C'est le mot *argumentatio* que Perrault a rendu ici par *de fin*. Il auroit été plus clairement interprété par le mot *composition* ou *sujet*.

occupations. Mais, en employant le résultat à les assembler d'une manière si peu vraisemblable, il me semble avilir ses études, & dénaturer leur but. J'ajoute que Raphaël chargeoit probablement quelqu'élève, à main légère & adroite, des *grottesques* des loges du Vatican (1), & qu'il a pu seulement s'occuper à tracer quelques-uns des beaux camées qui s'y voyent, travail dans lequel il étoit si bien secondé par les talens de Polidore de Caravage. (*Article de M. ROBIN.*)

Les GROTTEQUES ont donné lieu à une opinion de Winckelmann qui méritoit d'être discutée. Aussi l'a-t-elle été par un habile artiste, M. Falconet.

Parmi les peintures tirées des fouilles d'Herculanum, quelques-unes composées de bandes longues & étroites offrent différentes séparations, dans lesquelles sont représentées de petites figures traitées à la manière égyptienne. Entre ces séparations remplies de figures, & sur la bordure de ces tableaux, on a pratiqué des ornemens dont le goût & la forme sont très-baroques.

Voilà bien les *grottesques* qui étoient à la mode du temps de Vitruve, & dont le goût duroit encore, lorsqu'Herculanum fut englouti sous les cendres.

Winckelmann, dans sa dernière édition de *l'histoire de l'art*, a cru que cette observation lui fournissoit le sens d'un passage obscur de Pétrone. Ce romancier satyrique, après s'être plaint de la décadence des lettres, ajoute : *Pictura quoque non alium exitum fecit, postquam Aegyptiorum audacia iam magnæ artis compendiarium invenit.* Si l'en n'y eût pas voulu entendre finesse, il étoit aisé de traduire cette phrase, en supplant, à l'adjectif *compendiarium*, le substantif sous-entendu *viam*; ellipse familière à la langue grecque, & qui l'étoit devenue à la langue latine, depuis que les Romains avoient fait passer les hellénismes dans leur langue. « La peinture, dit Pétrone, arriva de même à sa décadence, quand l'audace des Egyptiens eut trouvé le moyen de réduire un si bel art en abrégé ».

Winckelmann a cru que ces compartimens dont nous venons de parler, cette sorte de peinture égyptienne, ornée de figures, & composée d'idées les plus bizarres, étoit ce que Pétrone appelle *l'abrégé de l'art*. « Il lui a sans doute donné ce nom, dit-il, parce que ce genre étoit une imitation des Egyptiens qui dévoient leurs édifices de pareils ornemens. La haute Egypte offre encore aujourd'hui des palais & des temples qui reposent sur des

» colonnes d'une grandeur énorme. Les oc-
» lonnes, ainsi que les murailles & les pla-
» fonds de ces édifices sont entièrement incrus-
» tés d'héroglyphes, & couverts ensuite de cou-
» ches de peinture. C'est à ce fracas de signes
» & d'images que Pétrone compare les ornemens
» remplis d'une multitude de petites figures infi-
» pides, qui étoient alors le principal objet de
» la peinture. On aura donné le nom de *com-
» pendiaria* à ce genre, à cause de la multi-
» plicité & de la diversité des choses entassées
» dans un espace resserré & réduites en abrégé ».

Mais la *multiplicité* n'exclut-elle pas l'idée d'abrégé? N'est-ce pas une interprétation un peu forcée que d'expliquer une grande diversité de choses entassées par le mot *abrégé*? Ne seroit-il pas plus vrai de dire qu'un abrégiateur élague, retranche, & n'entasse pas?

D'ailleurs un passage où Pline se sert de la même expression que Pétrone, nous fait bien voir qu'elle n'indique pas des moyens de composition, mais d'exécution. Il nous représente Nicomaque comme un peintre d'une exécution rapide; *nec fuit alius in eâ arte velocior*; il ajoute que Philoxène, son disciple, imita la promptitude de son maître & qu'il imagina des moyens abrégés de peindre, qui dans la suite ont été rendus encore plus expéditifs; *breviares etiamnum quasdam picturæ vias & compendiaris invenit.* (Plin. hist. nat. l. 35. c. 10.) On voit que Philoxène devint encore plus expéditif que son maître, en peignant cependant le même genre, c'est-à-dire, celui que nous appelons histoire, & qu'il ne peut s'agir ici de l'invention des *grottesques*. Il ne s'en agit donc pas non plus dans le passage de Pétrone, qui emploie les mêmes termes que Pline.

Ce qui est singulier c'est que Winckelmann, qui s'est égaré lui-même, & qui, par la confiance qu'il mérite quand il parle des arts antiques, a entraîné dans l'erreur un très-savant éditeur de Plin, avoit trouvé la véritable interprétation du passage de Pétrone, & l'avoit solidement établie dans sa première édition de *l'histoire de l'art*.

» L'examen d'un bas-relief de la villa Albani,
» dit M. Falconet, est pour Winckelmann un
» coup de lumière qui le conduisit rapidement
» à développer un sens que, jusqu'à lui, per-
» sonne encore n'avoit aperçu. Il voit, dans
» les ouvrages égyptiens, un style petit, resser-
» ré, plat, & qui devoit être d'une exécution
» abrégée, parce qu'il étoit produit sans étude
» & par la seule routine; dans le nud, les par-
» ties d'expressions rondes & d'un dessin à peine
» indiqué; les os, les muscles, les veines faible-
» ment exprimés ou totalement oubliés : puis
» ailleurs, il observe que, sous le règne de
» Ptolémée Physcon, presque tous les artistes
» se retirèrent d'Egypte & se réfugièrent dans

(1) Cet élève fut Jean da Udine, habillé à peindre les oiseaux, les quadrupèdes, les fleurs & les fruits. *Note de l'Éditeur.*

» la Grèce : ce fut alors que le style égyptien corrompit l'art en Grèce & en Italie, » ce qui devint plus ou moins général. Voici ce qui achève d'expliquer le passage difficile de Pétrone & de justifier sa plainte. Ce pendant Winkelmann a jugé à propos de changer d'avis dans la suite... Mais il donne encore un coup d'œil de complaisance sur son ancienne interprétation. *Il a pu arriver, dit-il, que les artistes de ces temps s'efforcèrent d'imiter l'ancien style, dont les contours peu ondoians s'approchent de la manière égyptienne. C'étoit ma première conjecture que j'appliquois à l'art en général.*

Cette conjecture mérite seule d'être adoptée. Lui-même nous apprend que les artistes de l'Egypte étoient roides dans les contours & dans les attitudes; qu'ils connoissoient à peine de l'anatomie ce qu'on pourroit en démontrer sur la nature vivante; que leur art de drapper se bornoit à indiquer de petits plis parallèles; qu'ils négligeoient de rendre les affections de l'ame; qu'ils travailloient de pratique, parce que les loix ayant réglé les formes, les proportions & tous les procédés de l'art, rendoient inutile l'étude de la nature : il nous apprend que les artistes égyptiens-grecs d'Alexandrie conservèrent en grande partie cette manière : quand, sous le règne de Ptolémée Physcon, ils se réfugièrent dans la Grèce, on peut croire qu'ils y trouvèrent des imitateurs, & plusieurs monumens, faits en Grèce & en Italie, dans la manière des Egyptiens, prouvent qu'ils en eurent en effet. La mode vint aussi, comme il est également prouvé par des monumens, d'imiter les ouvrages faits en Grèce dans l'enfance de l'art, & qui avoient un grand rapport avec ceux de l'Egypte, & ces pratiques abrégées qui supposoient peu de recherches & peu d'études, amenèrent la décadence de l'art. Tous ces faits expliquent le passage de Pétrone, lui ôtent son obscurité, & confirment que ces expressions, *compendiaria artis, compendiarias vias picturæ* ne doivent pas s'entendre des grotesques. (*Article de M. LEVESQUE.*)

GROUPE (subst. masc.) signifie en peinture l'assemblage de plusieurs objets, qui sont tellement rapprochés ou unis, que l'œil les embrasse à la fois. Les avantages qui résultent de cette union dans les ouvrages de peinture tiennent, à ce que je crois, d'une part, au principe de l'unité, qui dans tous les arts est la source des vraies beautés; d'une autre, ils ont rapport à l'*harmonie*, qui est la correspondance & la convenance générale des parties d'un tout, comme on le verra au mot HARMONIE.

Développons la première de ces idées. Si nos yeux n'étoient pas asservis à la nécessité de rassembler leur rayons visuels à-peu-près dans un

même point pour appercevoir nettement un objet; si au contraire, indépendans l'un de l'autre, il pouvoient s'occuper également de plusieurs objets séparés les uns des autres; si leurs perceptions rapportées au terme qui fait la liaison de notre partie intellectuelle avec nos ressorts matériels, pouvoient sans se nuire, exciter à la fois différentes idées; vraisemblablement le principe d'unité seroit sujet à contestation ou n'existerait pas, & l'usage de grouper seroit moins autorisé. Mais la nécessité où nous sommes de n'appercevoir, de ne sentir, de ne penser qu'un seul objet à la fois, nous oblige d'établir ce principe d'unité auquel nous sommes astreints; & c'est pour s'y conformer que l'artiste qui traite un sujet, rassemble le plus qu'il lui est possible, les objets dont il souhaite que le spectateur s'occupe & jouisse. L'usage de former des *groupes* est donc pris dans la nature, quoiqu'il se rencontre peut-être rarement que, dans l'action réelle que le peintre choisit pour sujet de son tableau, les objets aient été rassemblés & unis précisément comme il a intérêt de les unir & de les rassembler. Mais en justifiant aux artistes une forme de composition dont la plupart ne se sont peut-être pas rendu un compte bien exact, je leur observerai que l'on a abusé, & que l'on abuse encore de l'usage où l'on est de grouper, & que les conventions auxquelles on semble avoir soumis cette partie de la composition, peuvent entraîner une école entière à des défauts essentiels.

C'est principalement dans le genre héroïque de la peinture qu'il est essentiel d'approfondir de quelle considération l'usage de grouper doit être pour les artistes. Dans un tableau d'histoire, le but principal du peintre est de fixer les yeux du spectateur sur l'objet le plus intéressant de la scène. Deux moyens principaux s'offrent pour cela; *l'effet* & *l'expression* : il est maître de l'un, il n'a aucun droit sur l'autre.

L'expression est indépendante de l'artiste, puisque la nature, d'une justesse invariable dans ses mouvemens, ne laisse rien au choix du peintre, & qu'il s'égare dès qu'il la perd de vue.

L'effet est subordonné à l'artiste, parce que cette partie, qui dépend de plusieurs suppositions arbitraires, lui permet de disposer le lien de la scène, les objets qui le constituent & la lumière, de la manière la plus favorable à son projet. C'est en conséquence de cette liberté, qu'il forme des espèces de divisions dans son sujet, & que celle de ces divisions qui doit renfermer son objet principal est le but le plus intéressant de ses réflexions & de son travail.

En conséquence, il dirige vers ce point sa

lumière la plus brillante ; si l'objet principal est seul & isolé, cette lumière pourra s'y distinguer par quelques touches éclatantes, mais elle n'attirera pas l'œil par sa masse ; il faut donc s'il est possible, reproduire cette lumière, l'étendre autour de l'objet principal, enfin former un *groupe* de lumières qui se lient, qui s'unissent, & dont la masse étendue frappe l'œil du spectateur & le retienne.

Cette sorte de *groupe* qui tient à la partie de l'harmonie, est celle qui risque le moins de s'éloigner de la nature ; elle est d'une ressource infinie pour ceux qui savent l'employer ; c'est une sorte de magie d'autant plus puissante, que ses prestiges sont cachés sous les apparences les plus naturelles ; c'est enfin, j'ose le dire, un des moyens les plus efficaces que puisse employer l'art de la peinture.

La seconde espèce de *groupe* est celle qui consiste dans l'assemblage de plusieurs figures, dont l'union est l'effet d'une composition réfléchie ; la nature offre des exemples de ces assemblages, mais ils ne sont pas toujours assez heureux pour que l'artiste les adopte tels que le hasard les rassemble : il se croit autorisé, s'il les copie, à y faire quelques changemens dont il espère plus de grace dans la forme générale du *groupe* ; lui lui arrive alors de considérer un *groupe* de plusieurs figures, comme un seul corps dont il veut que les différentes parties contrastent, dans lequel il évite avec soin (heureux si ce n'est point avec affectation) la moindre conformité de position dans les membres ; où il cherche enfin, à quelque prix que ce soit, une forme pyramidale, qu'il croit, sur la foi du préjugé, faite pour plaire préféralement à d'autres.

Il est aisé de sentir combien cette espèce de mécanisme s'éloigne de la nature ; il est aisé de voir quelle porte on ouvre par-là au préjugé à la mode, & à ces espèces d'imitations de manière qui circulant d'atelier en atelier, attaquent l'art dans ses principes, & qui parviendroient à l'affervir, si le génie par son indépendance, ne rompoit ces indignes chaînes.

Je ne prétends pas cependant qu'on doive se refuser à *grouper* les figures principales d'un sujet, lorsque ce sujet le comporte. Je ne dis pas même qu'en groupant plusieurs figures, on ne doive éviter certaines rencontres désagréables ou trop uniformes ; mais qu'il y a loin d'un choix sage & réservé que j'approuve, d'un art modéré qui se cache si bien qu'on le prend pour la nature même, à des oppositions recherchées & à des contrastes affectés, par le moyen desquels les figures d'un *groupe* ressemblent à une troupe de danseurs, dont les pas, les attitudes, les mouvemens sont combinés & écrits !

.. Quelques auteurs ont établi des regles sur la

quantité de *groupes* qu'on doit admettre dans la composition ; je n'engagerai jamais les artistes à adopter ni à former des systèmes de compositions de cette espèce. (*Article de M. WATELET.*)

PRINCIPES *classiques* des GROUPEES. La véritable doctrine des *groupes* résulte de l'observation de la nature, des loix du *clair-obscur*, de l'unité d'intérêt qui doit régner dans une composition.

On observe dans la nature, comme le remarque Félibien d'après Léonard de Vinci, que si plusieurs personnes se trouvent ensemble, elles s'attroupent séparément selon la conformité des âges, des conditions, & des inclinations naturelles qu'elles ont les unes pour les autres : ainsi une grande compagnie se divise en plusieurs autres, & ce sont ces divisions que les peintres appellent *groupes*. Si dans l'assemblée il survient un événement considérable, les *groupes* se forment suivant les affections des différentes personnes qui la composent, & suivant l'intérêt plus puissant ou plus modéré qu'elles prennent à cet événement. Alors la nature forme elle-même un tableau, & ce tableau observé par l'artiste est transporté dans l'ouvrage de l'art.

Les loix du *clair-obscur* prescrivent de grandes masses d'ombre & de lumière ; mais ces masses ne se peuvent établir, si les objets ne sont pas rassemblés eux-mêmes par masses qu'on appelle *groupes*. On peut ici revenir à la comparaison si familière aux peintres, de la grappe de raisins, & des raisins dispersés. Voyez l'article GRAPPE DE RAISINS.

Enfin l'unité d'intérêt exige que les personnages d'un tableau prennent part à l'action & par conséquent qu'ils ne soient pas dispersés. Elle exige que l'action soit rassemblée tout entière sous l'œil du spectateur, & qu'il ne soit pas obligé de chercher l'un après l'autre les personnages qui s'y intéressent.

Tout le monde connoît des tableaux de paysages où sont représentées des figures dispersées, qui n'ont entre elles aucune liaison : elles n'inspirent aux spectateurs d'autre intérêt que celui qu'ils prennent à une fidelle imitation de la nature.

Il n'est cependant pas essentiel que tous les personnages d'un tableau soient groupés : souvent la nature désavoueroit cette affectation. Un personnage peut-être lié à l'action par l'intérêt qu'il y prend, & sera quelquefois expressif précisément parce qu'il est isolé. Voyez l'article COMPOSITION.

La nature & les chef-d'œuvres des grands maîtres, habiles dans l'art d'exprimer, donneront aux jeunes artistes des leçons bien préférables à tout ce que leur prescriront les principes d'école. Il ne faut pas cependant

dédaigner de connoître même les détails de ces principes; ils doivent sur-tout être placés dans l'Encyclopédie, parce que son objet est de former pour l'avenir un monument de l'état des connoissances & de celui des opinions, dans le temps où elle a été écrite.

C'est Mengs qui va parler; mais s'il donne des loix, il ne les regardoit pas comme absolument obligatoires dans tous les cas, puisqu'il n'a pas cru lui-même les devoir constamment observer.

« Un *groupe*, dit-il, consiste dans l'union de plusieurs figures qui toutes doivent se lier entr'elles. Il faut toujours les composer d'un nombre impair, comme trois, cinq, sept &c. De tous les nombres pairs, les moins désagréables sont ceux qui sont formés de deux nombres impairs; mais il ne peut jamais résulter de grace de ceux de deux nombres pairs.

« Chaque *groupe* doit former une pyramide, & il faut en même temps que son relief ait, autant qu'il est possible, une forme ronde. Les principales masses doivent se trouver au milieu du *groupe*, en cherchant toujours à mettre les moindres parties sur les bords ou extrémités, afin de donner plus de grace & de légèreté au *groupe*.

« On doit avoir soin aussi de donner au *groupe* une profondeur proportionnée à la place qu'il occupe; c'est-à-dire, de ne point mettre les figures à la file, afin qu'il en résulte de la grace par la variété dans la grandeur des formes, & par la diversité qu'y répandent les accidens de lumière.

« Il faut pareillement observer que jamais plusieurs extrémités ne forment ensemble une ligne droite, soit horizontale, soit perpendiculaire, soit oblique; qu'aucune tête ne se rencontre horizontalement ou perpendiculairement avec une autre tête; qu'aucune extrémité, soit tête, main ou pied, ne puisse former une figure régulière, comme un triangle, un quarré &c; que jamais il n'y ait une égale distance entre deux membres, ni que les deux bras ou les deux jambes d'une figure se trouvent dans le même raccourci; enfin qu'il n'y ait aucune répétition

» dans la disposition des membres. Si, par exemple, on fait voir la partie du dessus de la main droite, il faut montrer la paume de la main gauche.

« On doit aussi chercher à faire paroître les plus belles parties du corps qui, en général, sont toutes les jointures, le col, les épaules, les coudes, les poignets, les hanches, les genoux, le dos, la poitrine. Ces parties sont belles par deux raisons; la première parce que c'est dans les extrémités qu'on peut mettre le plus d'expression, & de savoir; & la seconde, à cause que le dos & la poitrine étant les plus grandes parties du corps de l'homme, sont aussi les plus propres à unir, dans le même *groupe*, une grande masse d'une même couleur agréable, comme l'est celle de la chair.

« Le corps de la femme est agréable sur tous ses différens aspects: il faut remarquer cependant qu'en dérochant avec intelligence quelques parties aux yeux, on en augmente la beauté & la grace. Il est certain qu'un sein qui n'est pas tout-à-fait nud paroît infiniment plus beau: il en est de même d'autres parties qui gagnent à être à moitié voilées.

« Lorsqu'il est nécessaire de mettre ensemble plusieurs *groupes* ou figures, on observera les mêmes règles que j'ai indiquées pour les *groupes*, en conseillant de les composer d'un nombre impair de figures; c'est-à-dire, qu'on tachera d'employer un nombre impair de *groupes*. Mais dans le cas cependant, où la grandeur du tableau ne pourra permettre ce nombre de *groupe* ou pyramides, on pourra faire alors un seul *groupe* entier, & deux *demi-groupes* sur les deux côtés, en cherchant toujours à observer la loi prescrite pour la profondeur des *groupes* & le nombre de figures dont ils doivent être composés. La figure principale doit toujours se trouver placée dans le milieu, & lorsqu'il y a plusieurs figures principales, il faut alors tâcher de les mettre toutes vers le milieu, toujours sur le second plan & jamais sur le premier, afin qu'elles y paroissent comme entourées des autres objets. (Article de M. LEVESQUE.)



H

HACHER (v. act.) c'est l'art de disposer des lignes ou traits à l'aide du crayon, de la pointe ou du burin, pour donner l'effet aux différens objets que l'on veut ombrer, soit en dessin, soit en gravure. On *hache* aussi en peinture : c'étoit même une manœuvre très-familière aux anciens, comme on le voit par les peintures antiques qu'on a découvertes. Pour *hacher*, on se sert de lignes droites, courbes ou ondoyantes ; quelquefois on les combine ensemble, en les croisant en forme de lozange ou de quarré, suivant l'objet qu'on veut représenter. Le sens dans lequel il convient de disposer ces traits n'est par arbitraire : c'est à la forme, au mouvement, à la dureté, à la mollesse de la chose qu'on représente, aussi bien qu'à la perspective, à indiquer le sens que doivent suivre les *hachures*, & si elles se doivent combiner en lozange ou en quarré. Si l'objet est rond, les *hachures* doivent être circulaires ; s'il est uni, elles doivent être plates ; s'il est inégal, elles doivent participer de ces inégalités. Pour exprimer une substance dure, elles se croisent quarrément, & pour exprimer un objet qui a de la mollesse, elles se coupent en lozange. Enfin, pour parvenir à donner l'effet convenable, soit à une gravure, soit à un dessin, le grand art est de les varier, de manière cependant qu'elles indiquent toujours l'inflexion ou la forme générale des différens objets qu'elles servent à peindre. S'il y a plusieurs *hachures* les unes sur les autres, ainsi qu'il arrive le plus souvent, il faut toujours que celle qui exprime la forme de l'objet soit la dominante, en sorte que toutes les autres ne servent qu'à la glacer, à la fonder, à en augmenter l'effet. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*)

HACHURE (subst. fém.) se dit des lignes ou traits dont on se sert pour exprimer les demi-teintes & les ombres dans le dessin. En gravure, ces traits se nomment *tailles*. Il y a des *hachures* simples, doubles, triples, &c. Les simples sont formées par des lignes parallèles ; les doubles, triples, &c. sont formées par des lignes qui se croisent entr'elles. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*)

HARDI (adj.) **HARDIESSE** (subst. fém.) La *hardiesse* est, dans la carrière des arts, la marche d'un homme qui va sûrement parce qu'il connoît bien son pas & la route qu'il doit suivre ; sa démarche a la grace de la liberté,

H

parce qu'il ne craint ni de s'égarer, ni de se heurter, ni de tomber. On ne peut le confondre avec l'audacieux qui court sans savoir où il va, se heurte, tombe & se relève pour retomber encore.

La *hardiesse* suppose donc la science, ou elle n'est que l'impudence d'un charlatan. L'homme habile est *hardi*, parce qu'il a la conscience de ce qu'il peut ; l'ignorant est audacieux, car ce qu'il est incapable de faire, il ne le connoît même pas.

La *hardiesse* répand un charme singulier sur les ouvrages de l'art. Il manque quelque chose pour plaire à ce qui est même bien fait, s'il est fait avec timidité. Le spectateur souffre de la peine qu'a supporté l'artiste, & ce sentiment diminue les plaisirs. D'ailleurs la timidité est un sentiment froid, & tout ce qu'elle produit devient froid comme elle. Il faut échauffer ses juges, si l'on ne veut pas qu'ils soient sévères & même quelquefois injustes.

Un jugement prompt & sain, une pratique assidue, sont les vrais moyens de parvenir à la *hardiesse* louable. Avec une théorie étendue, mais sans pratique, on exécute timidement ce que l'on fait ; on connoît bien ce que l'on doit faire, mais on le fait avec peine : c'est, en tout, la grande habitude qui est la cause de l'aisance, & c'est l'aisance qui produit la *hardiesse*. On est timide, quand on prévoit qu'on pourra manquer ce qu'on se propose ; on est *hardi* quand on a coutume de faire & de réussir.

De grands maîtres ont été timides dans l'exécution ; mais ce n'est pas leur timidité qui fait leur mérite. Elle est toujours un défaut ; & comme nous l'avons dit ailleurs, il n'est aucun défaut qu'on ne puisse excuser par l'exemple d'un maître.

On peut dire qu'il est des défauts qui nuiraient moins au succès que la timidité, parce qu'elle semble annoncer des fautes même lorsqu'il n'y en a pas. Sa marche incertaine paroît toujours voisine de la chute ; & comme elle ne montre pas la sûreté qui promet la réussite, on ne peut croire qu'elle ait réussi. Le mot d'un professeur de l'art ne manque pas de justesse. « Si vous faites des fautes, disoit-il aux élèves, faites-les hardiment ». Ce mot ressemble à celui de Voltaire qui disoit à un jeune poète tragique : « Frappez fort, si vous ne pouvez frapper juste ». Mais Voltaire ni le professeur ne disoient : « Faites des fautes, ne frappez pas juste ».

S'il est un moyen d'éviter les fautes en travaillant hardiment, c'est de se rendre compte d'avance, par une esquisse arrêtée, de l'ordonnance, des formes, de l'effet & de la couleur. Mais ce moyen devient insuffisant, si l'on n'a pas l'aisance & la pratique du *faire*.

Tout cet article peut se réduire à un vers de la Fontaine :

Travaillez, prenez de la peine.

C'est en prenant de la peine qu'on acquiert la facilité, & c'est la facilité qui donne la *hardiesse*. (Article de M. LEVESQUE.)

HARMONIE. (subst. fem.). *L'harmonie*, selon les Grecs, étoit fille de Mars & de Vénus : charmante allégorie, qui, mariant ensemble la force & la beauté, leur fait produire l'ordre, dirigé vers le plaisir & la félicité des êtres sensibles ; ordre qui, sans doute, est nécessaire à la satisfaction des dieux, comme aux bonheurs des hommes.

Examinons *l'harmonie* dans l'art dont traite cet ouvrage, d'après l'idée allégorique des anciens, en laissant nos lecteurs en faire une application plus vaste à tout ce qui, parmi les hommes, est susceptible de force & de beauté.

Le mot *harmonie* s'applique dans la peinture à la couleur, au clair-obscur, enfin à l'ensemble d'une composition. On dit, *ce peintre a une couleur harmonieuse ; la connoissance qu'il a du clair-obscur donne beaucoup d'harmonie à sa couleur ; enfin, il y a une harmonie charmante dans le tout ensemble de cet ouvrage*.

Si nous suivons le sens étymologique dans ces différentes acceptions, nous dirons que *l'harmonie* de la couleur consiste dans la force du coloris, qui dans chaque objet représenté, en fait approcher, autant qu'il est possible, l'imitation au degré des objets imités, & dont la beauté vient du choix de ces objets & du soin que le peintre doit prendre de ne pas salir ses teintes, en les accordant pour les rendre harmonieuses.

Le mot *harmonie* appliqué au clair-obscur, suppose de même que l'artiste, ayant bien étudié les effets innombrables de la lumière, a choisi dans une composition ceux qui, produisant les plus grands effets, doivent y répandre un charme qui attache les regards.

Enfin, dans le tout ensemble, le mot *harmonie* suppose que la disposition de toutes les parties est telle qu'elle concourt à l'énergie que comporte le sujet, par conséquent à la force de beauté qu'il doit produire.

L'ordre, comme on le voit, est indissolublement lié à ces idées ; car si, dans la couleur, on n'étoit occupé que de la force & de la beauté des teintes, le tableau peint avec

ces dispositions, pourroit fort bien n'être pas *harmonieux* & n'être pas même d'accord. Le clair-obscur soumis, comme je l'ai dit, aux lois des deux sciences exactes, la perspective & les règles d'incidence & de réflexion des rayons de la lumière, établit plus nécessairement cet ordre indispensable pour *l'harmonie* de la couleur. Ce qui fait qu'il n'est guère possible de concevoir *l'harmonie* de la couleur, sans supposer *l'harmonie* du clair-obscur. Cependant la pratique apprend aux artistes que certaines couleurs par elles-mêmes & relativement les unes aux autres, semblent se prêter plus facilement à *l'harmonie* que d'autres.

Il en résulte que la plus parfaite *harmonie* de la couleur, celle qui satisfait davantage les regards, consiste non-seulement dans la succession des teintes modifiées selon l'ordre de la lumière & des ombres, mais encore dans un choix de couleurs dont une infinité d'objets laissent la disposition au peintre.

L'harmonie du coloris & celle du clair-obscur sont principalement jugées & senties par l'organe de la vue. Si elles influent sur l'esprit & sur l'âme, c'est par le repos satisfaisant dans lequel elle laissent le regard, repos qui laisse à l'esprit & à l'âme plus de facilité pour être affectés & touchés.

On peut encore pousser plus loin les droits des *harmonies* dont j'ai parlé, en considérant que *l'harmonie* du coloris & du clair-obscur peuvent acquérir, par les soins & l'habileté de l'artiste, quelque différence de caractère, & que ces différences bien assorties aux sujets, doivent, par l'impression qu'en reçoit la vue, préparer l'âme à des affections relatives à ces sujets, les faire durer & les fortifier.

Une *harmonie* claire, aimable, & en quelque façon riante, ajoute aux charmes d'un sujet agréable ; une *harmonie* plus sombre peut convenir à des sujets tristes, & il peut y avoir pour les artistes de génie quelques nuances intermédiaires entre les points principaux que j'ai désignés.

On peut objecter que, dans la nature, une scène infiniment touchante, pathétique, déchirante, se passe souvent dans un lieu, où se trouve éclairée par un jour qui n'a nul rapport avec le caractère de l'événement, & cependant elle n'en cause pas moins toutes les impressions qui lui appartiennent. Il résulteroit de cette observation que l'expression devroit absolument l'emporter sur toutes les autres parties de la peinture ; mais on ne réfléchit pas, en appuyant trop exclusivement sur cette préférence, que dans les événements que nous offre la nature ; on compte pour rien la nécessité où elle est d'être dans une certaine mesure soumise aux lois & aux effets de la lumière qui produit *l'harmonie*, & au juste ensemble des corps qui pro-

daissent les mouvemens. Ce qui reste imprimé seulement dans le souvenir, sont les mouvemens caractérisés des actions qui attirent, qui fixent l'attention, & les expressions qui agissent sur l'ame. Lors donc qu'on avance que préférablement à tout, c'est l'expression qui est la partie vraiment intéressante de la peinture, on ne développe pas assez la pensée qui suppose les autres parties nécessaires, comme des perfections qui, pour parler ainsi, vont sans dire; mais s'il en est ainsi dans le mécanisme de la nature, il n'en est pas de même dans la pratique du peintre, & il ne sauroit regarder, vu les connoissances qu'il faut acquérir & les difficultés qu'il faut surmonter, l'*harmonie*, la correction, la couleur comme des objets qu'il ne faut pas compter.

Le sens physique de la vue étant celui qui transmet à l'ame spirituelle les impressions qu'elle préfère à tout, doit lui même être satisfait; ainsi un peintre qui a un grand mérite dans l'expression & qui en auroit un trop foible dans le coloris, dans la correction & dans l'*harmonie*, seroit un artiste très-imparfait, quoique pussent alléguer en sa faveur les honimes d'un esprit fin & sensible, qui, devant ses intentions, lui pardonneroient en leur faveur d'avoir manqué à ce que l'art exige.

Je ne m'étendrai pas davantage sur cette discussion, qui demanderoit d'être traitée particulièrement, aujourd'hui sur-tout qu'on semble, d'après la tournure de l'esprit répandu plus généralement, exiger cette partie intéressante, dont tout le monde est effectivement jaloux avec trop de préférence sur les autres parties constitutives de l'art, parce qu'il n'y a guère à la vérité que les seuls artistes qui puissent en juger avec entière connoissance de cause.

Pour vous jeunes artistes, à qui il n'appartient pas encore de discuter les questions délicates de votre art, ayez foi à ceux qui en sont bien instruits, à vos maîtres, & ils vous répéteront sans cesse : apprenez à dessiner correctement, à peindre avec vérité, à donner l'*harmonie* nécessaire à vos tableaux, & joignez-y l'expression dont votre ame ou votre génie est susceptible; si vous remplissez parfaitement toutes ces conditions, vous seriez le premier des peintres; si vous acquerez les premières à un degré raisonnable, vous serez peintre; & si à cette dose moyenne, vous joignez ce qui touche, vous atteindrez une *harmonie* du tout ensemble qui satisfera assez pour vous placer dans un rang distingué parmi ceux qui pratiquent & qui ont exercé votre art. (*Article de M. WARELET.*)

Le mot HARMONIE nous vient des Grecs, peuple si sensible à la qualité qu'il exprime, & qui dut à cette sensibilité la langue la plus harmonieuse. On trouve l'origine de ce mot dans

les verbes ἄγω, ἀρμύζω, j'adapte, j'unis, je rends convenable, & dans le substantif ἄρμος, articulation, jointure. Il répond donc en musique & en peinture au mot accord; car plusieurs choses qui peuvent s'adapter, se joindre, se convenir, doivent nécessairement être d'accord entr'elles : voyez l'article ACCORD.

Toutes les parties de la peinture ont leur harmonie.

Si les diverses parties de l'ordonnance sont convenables au sujet & s'accordent entr'elles à en pénétrer plus profondément l'ame du spectateur, il y aura harmonie de composition : voyez l'article COMPOSITION.

Si toutes les parties de la composition tendent à rendre plus sensible ce qu'elle doit exprimer, si toutes les parties d'une même figure s'accordent avec le sentiment intérieur dont l'artiste suppose qu'elle est affectée, il y aura harmonie d'expression. Voyez l'article EXPRESSION.

Si dans les variétés du faire, on reconnoît qu'il est le produit d'une seule main, d'une seule intelligence, il y aura harmonie d'exécution. Voyez l'article FAIT.

Si les formes de chaque figure s'accordent mutuellement entr'elles; si toutes indiquent le même âge, le même tempérament; le même embonpoint, la même maigreur, si toutes sont également quarrées ou arrondies, musclées, ou coulantes, il y aura harmonie de dessin. Voyez l'article CORRESPONDANCE. Ces différentes sortes d'*harmonies* conviennent également à la peinture & à la sculpture.

Si l'ombre & la lumière ne contrastent pas durement entr'elles, si des demi-teintes bien graduées conduisent artistement du clair à l'obscur, il y aura harmonie de clair-obscur.

Enfin, si l'artiste a soin de n'avoir que des couleurs amies; si chacune de ses teintes participe toujours de celle qui la précède & qui la suit, il y aura harmonie de tons & de couleur.

C'est tout ce que nous nous permettrons de dire sur cette partie capitale de l'art. Dans ce que nous pourrions ajouter, nous craindrions d'inspirer peu de confiance aux lecteurs, & nous laisserons parler des maîtres.

Il ne sera question ici que des deux dernières sortes d'*harmonies*; nous avons suffisamment traité des autres dans les articles auxquels nous venons de renvoyer.

Mengs, nous parait avoir bien défini l'*harmonie*, en la regardant comme l'art de trouver un terme moyen entre deux extrêmes.

Il regarde le Corrège comme le grand maître de l'*harmonie*, « Ce peintre plaça, dit-il, un espace entre chaque partie, tant des » jours & des ombres que des tons & des couleurs. Il remarqua mieux qu'aucun autre, » qu'après une certaine tension, les yeux ont » besoin

» besoin de repos. C'est pourquoi, après avoir
 » placé une couleur franche & dominante, il
 » avoit soin de la faire suivre d'une demi-
 » teinte; & lorsqu'il vouloit de nouveau em-
 » ployer une partie brillante, il ne revenoit pas
 » tout de suite au degré de teinte d'où il étoit
 » parti, mais il conduisoit l'œil du spectateur,
 » par une gradation insensible, au même degré
 » de tension; de sorte que la vue étoit ré-
 » veillée de la même manière qu'une personne
 » endormie est tirée du sommeil par le son d'un
 » instrument agréable; réveil qui ressemble
 » plutôt à un enchantement qu'à un repos
 » interrompu.» (Voyez ce que le même arti-
 » stiste nous a fourni sur l'harmonie du Corregé à
 l'article *E C O L E*.)

Mengs, a encore parlé de l'harmonie dans
 ses *leçons pratiques de peinture*. Nous allons
 rapporter les préceptes qu'il y a consignés, en
 observant cependant qu'il s'écarte quelquefois
 de son sujet, & que plusieurs de ses maximes
 se rapportent moins à l'harmonie qu'à l'art de
 colorer.

Il établit que les couleurs claires étant celles
 qui produisent la plus forte impression sur les
 organes de la vue, on doit les employer dans
 les endroits où l'on veut que l'œil du specta-
 teur se porte & s'arrête le plus, & cet endroit
 doit-être la partie principale, & la plus inté-
 ressante du tableau.

« Si l'on se propose, ajoute-t-il, de produire
 » une sensation douce, comme dans les sujets
 » gracieux, il faut maintenir le plus qu'il est
 » possible, la vue du spectateur dans cette
 » sensation, & ne la lui laisser perdre qu'in-
 » sensiblement. Ainsi du clair il faut le con-
 » duire, non pas à l'ombre, mais à des demi-
 » teintes, & le guider doucement & par degrés
 » de la première ombre à des ombres plus
 » fortes, sans passer tout-à-coup d'une faible
 » obscurité aux plus grandes ténèbres.

» Si, au contraire, le sujet est terrible, &
 » demande une expression forte, les effets du
 » tableau doivent être analogues à ce carac-
 » tère; il faut, pour les produire, opérer en
 » raison inverse de la manière précédente.

» Les couleurs brillantes & les couleurs
 » mates, doivent être employées plus ou moins
 » abondamment, suivant que le sujet est gai
 » ou triste, gracieux ou sombre.

» Toutes les couleurs peuvent-être rompues
 » par le blanc & par le noir, en les plaçant
 » de manière qu'il en reste peu de parties
 » éclairées, parce que toutes les couleurs se
 » dégradent dans l'ombre & y perdent leur
 » vivacité.

» Le rouge demeure toujours dur quand on
 » l'emploie pur, & qu'on ne l'enveloppe pas
 » de quelque couleur moelleuse qui lui serve
 » de véhicule, en tempère la crudité & em-

» pêche les rayons lumineux de réfléchir avec
 » trop de force.

» Le peintre doit observer de quel ton de
 » couleur est l'accord général; car en suppo-
 » sant par exemple, qu'il soit rougeâtre, on
 » pourroit employer le rouge pour les figures
 » du second & du troisième plans; on se ser-
 » vira du bleu dans les endroits les plus pro-
 » ches de l'œil, & l'on procédera suivant le
 » même raisonnement, lorsque le ton géné-
 » ral sera d'une teinte différente. Il est rare
 » cependant que le rouge puisse servir d'har-
 » monie générale à un tableau, vu que cette
 » couleur est celle qui réfléchit le plus la
 » lumière. L'orangé, composé de la couleur la
 » plus claire, & d'une autre qui est la plus
 » pure, est la plus dure de toutes les cou-
 » leurs mixtes. Le verd est la plus agréable,
 » parce qu'il est formé du mélange de la cou-
 » leur la plus claire, & de la couleur la
 » plus obscure, ce qui fait qu'il ébranle les
 » nerfs sans les fatiguer. Le violet est, de
 » toutes les couleurs composées, la plus forte,
 » parce qu'il approche de la couleur la plus
 » obscure, ce qui fait qu'il occasionne un sen-
 » timent triste.

» On inférera de ce que je viens de dire,
 » qu'on peut varier à l'infini toutes les cou-
 » leurs, & l'on connoitra la manière de les
 » employer avec utilité. Ajoutons que, pour
 » parvenir à un bon équilibre des couleurs
 » dans un tableau, il faut se rappeler que
 » nous avons cinq sortes de matériaux ou cou-
 » leurs pour rendre tous les objets de la na-
 » ture, le blanc, le jaune, le rouge, le bleu,
 » & le noir. Deux de ces couleurs sont clai-
 » res, le blanc & le jaune; deux sont obs-
 » cures, le bleu & le noir. Le rouge est inter-
 » médiaire entre ces deux classes de couleurs,
 » & je l'appelle la couleur la plus pure,
 » parce qu'il n'appartient ni à la lumière ni
 » aux ténèbres, & qu'il réfléchit également
 » le jour & l'obscurité. C'est de ces seuls
 » matériaux que se sert le peintre, & c'est
 » en employant plus ou moins les uns & les
 » autres, qu'il parvient à exprimer des carac-
 » tères décidés & distincts, par le moyen des
 » sensations que ces couleurs produisent sur
 » l'organe de la vue.

» Supposons que l'on n'emploie, pour faire
 » un tableau, que le noir & le blanc. Il sem-
 » bleroit qu'il n'en résultera qu'un tout sans
 » expression, par sa trop grande uniformité.
 » Cependant si, en égard au sujet que l'on
 » veut traiter, on emploie plus de blanc,
 » ou plus de noir, ou plus ou moins de demi-
 » teintes, on produira, malgré l'uniformité
 » de caractère de ces deux couleurs, des sen-
 » sations très-variées. Rapprochera-t-on les
 » deux extrêmes? l'expression sera forte &

» dure. Mettra-t-on, entre l'un & l'autre, un grand intervalle de demi-teintes? Le caractère sera doux. Fera-t-on suivre un degré de teinte par le degré qui en approchera plus, & ainsi progressivement, en distinguant seulement assez une teinte d'une autre pour détacher les objets? Il résultera de cette manœuvre un ouvrage fort suave. Si c'est par masses que l'on sépare les clairs des clairs, & les ombres des ombres, l'ouvrage aura de la grandiosité. En un mot, en employant avec intelligence ces différens moyens on imprimera le caractère convenable aux différentes productions.

» Mais au lieu d'employer seulement le noir & le blanc, comme nous venons de le supposer; fera-t-on usage de la variété des couleurs? Alors on pourra augmenter à l'infini la signification & l'expression qu'on se proposera de donner au tableau.

» Mais il faut éviter avec soin de répéter plusieurs fois la même force & la même grandeur des jours & des ombres, ainsi que les extrêmes des uns & des autres, & s'attacher toujours à la vérité ou à la vraisemblance. Sur-tout il faut se rappeler que le clair-obscur est la base de la partie de la peinture qu'on nomme *harmonie*, & que les couleurs ne sont que des tons qui servent à caractériser la nature des corps; que par conséquent on doit les employer suivant leur caractère général de clarté ou d'obscurité, & suivant les règles du clair-obscur.

» Pour qu'il résulte de l'emploi des couleurs de la grace & un parfait accord, il est nécessaire d'en bien observer l'équilibre. Quoique nous ayons distingué cinq couleurs, il n'y en a réellement que trois, le jaune, le rouge & le bleu, car le blanc n'est pas une couleur, il n'est que la représentation de la lumière, & le noir celle de sa privation. Quand l'occasion se présentera de mettre sur la toile, quelque-une de ces couleurs pures, il faudra chercher l'occasion de mettre à côté une couleur rompue. Supposons qu'on soit obligé d'employer le jaune pur; on l'accompagnera du violet qui résulte du mélange du rouge & du bleu. Si c'est le rouge pur que vous employez, vous y joindrez par la même raison, le verd, qui est composé du bleu & du jaune. Mais l'union du jaune & du rouge, qui forme le troisième mélange, ne peut pas être employé souvent avec fruit, parce que sa teinte en est trop vive: il faut donc y joindre le bleu, ou du moins l'accompagner de cette couleur.

» Ces matériaux mis en œuvre de la manière que je viens de dire, en plus ou moins grande quantité, serviront à donner

» aux choses le caractère qui leur convient. Mais on doit se garder de mettre dans un tableau trop de couleurs pures & brillantes. On peut marier ensemble toutes les couleurs par le moyen du blanc & du noir; le blanc en ôte la dureté & les rend suaves & tendres; le noir les dégrade & les amortit. Les couleurs composées de deux couleurs franches, peuvent de même être amorties & rendues tendres, en y mêlant un peu de la troisième couleur pure. Ce que je viens de dire doit s'appliquer non-seulement aux draperies, mais encore au coloris des chairs, & même aux fonds, en commençant toujours par se régler sur la partie principale, avec laquelle il faut accorder tout le reste ».

On pourroit désirer, peut-être, un peu plus de clarté dans l'exposition de cette doctrine. Dandré-Bardon traite le même sujet avec moins de profondeur, mais en même temps avec moins d'obscurité.

» L'*harmonie* de la nature, dit-il, envisagée relativement à ses couleurs, dérive de la participation des nuances que le soleil communique à tous les objets, qui tantôt se mirent les uns dans les autres, & tantôt se réfléchissent réciproquement les rayons qu'ils reçoivent de l'astre du jour. De même, l'*harmonie* d'un tableau consiste dans une communication de tons opérée par le rapport des couleurs, par l'uniformité des lumières & par la modification des ombres.

» Pour conduire un ouvrage de peinture à une *harmonie* parfaite, il faut donc premièrement que la plupart des couleurs soient liées d'amitié, & qu'elles entrent dans la composition les unes des autres: on en excepte à peine celles qui sont destinées à former les plus piquantes oppositions. Secondement, que toutes les lumières soient à l'unisson relativement aux plans & aux masses dont elles font partie, (ce qui ne signifie pas qu'elles doivent être à l'unisson dans toutes les masses & sur tous les plans, mais seulement sur chaque plan & dans chaque masse); Troisièmement que les parties reflétées réfléchissent réciproquement, & empruntent les nuances des objets voisins, comme les glaces reçoivent & réverbèrent les traits & les couleurs des corps qui leur sont présentés. Quatrièmement, que toutes les formes comprises dans les masses d'ombre soient amorties par la privation de la lumière, à raison de son plus ou moins de vivacité. Qu'à cet égard, l'éclat des couleurs locales soit plus ou moins éteint, sans néanmoins que les objets perdent entièrement le ton qui leur est propre.

» La nature, dit-il ailleurs, est susceptible

» de toutes sortes de couleurs, ainsi que de
 » toutes sortes de formes, elle réunit les nuan-
 » ces les plus antipathiques & les plus bi-
 » zarres. Le chef-d'œuvre de l'art, consiste à
 » mettre en *harmonie* celles qui paroissent les
 » moins liées d'amitié. Ce résultat est l'effet
 » de la participation des lumières, de la mo-
 » dification des demi-teintes, de la rupture
 » des ombres, & de la justesse des reflets.

» Un moyen infailible de mettre les cou-
 » leur en *harmonie*, est de n'associer que
 » celles qui sont douces & sympathiques. Est-
 » on forcé par la nature du sujet d'en intro-
 » duire qui soient d'un autre caractère ? il faut
 » les grouper & les accoster, de manière
 » qu'elles se mirent les unes dans les autres ;
 » les disposer de façon que la lumière ne
 » prête qu'une même nuance aux premiers
 » clairs, & que leurs ombres ne présentent
 » qu'une masse uniforme, dans laquelle néan-
 » moins on entrevoit le ton propre de chaque
 » objet.

» A l'*harmonie* des couleurs, on joindra le
 » rapport qu'elles doivent avoir avec l'expres-
 » sion du sujet. Soit qu'il doive inspirer la
 » consternation ou l'allégresse, on peut révé-
 » ler l'*harmonie* par des tons accidentels qui,
 » dissonans en apparence, servent à la rendre
 » plus singulière & plus frappante.

» Pour diriger l'*harmonie* au plus haut degré
 » de perfection, il faut mettre de la confor-
 » mité entre le caractère de la manœuvre &
 » celui de la couleur. Un personnage rusti-
 » que, dont les carnations d'un ton hâlé &
 » grossier, seroient peintes d'un style agréa-
 » ble & moelleux ; une jeune nymphe, dont
 » les chairs fraîches & vermeilles seroient
 » traitées d'un pinceau maussade & heurté,
 » présenteroient l'un & l'autre un *faux* qui ne
 » seroit point en *harmonie* avec la couleur».

H E

HEROIQUE. (adj.) Le genre *héroïque* est celui qui représente les actions des hommes de la très-haute antiquité. Il doit entrer beaucoup d'idéal dans le style *héroïque* ; mais tout est perdu si l'on y admet le style théâtral : car le théâtre n'est qu'une représentation imparfaite de l'homme naturel, & l'*héroïque* doit être au dessus de l'homme. (L.)

HEROS (subst. masc.) On appelle *héros* ou demi-dieux ces hommes de la haute antiquité que l'on croyoit enfans des dieux, ou qui ont été déifiés, ou qui ont vécu enfin dans les siècles qu'on nomme *héroïques*. On comprend en général dans le nombre des *héros* tous les hommes qui ont vécu jusqu'au siège de Troie. Homère leur donne une force bien supérieure à celle

des hommes de son temps. « Le fils de Tydée » prit, dit-il, une pierre, masse énorme, que » deux hommes tels qu'ils sont aujourd'hui ne » pourroient soulever : seul, il la lança facile- » ment ». Homère n'est pas moins le maître des artistes que des poètes : l'idée qu'il nous donne des *héros*, l'artiste doit l'exprimer. Leur nature doit être au-dessus de l'humanité & approcher de celle des Dieux. Dans leur jeunesse ils ne sont pas tout à fait des Apollons, mais ils ressemblent à l'Antinoüs, dans la force de l'âge ils ne sont pas des *Jupiter Olympien*, mais on reconnoît qu'ils ne peuvent céder qu'à Jupiter ; audacieux comme Diomède, ils attaqueroient même le Dieu Mars : leur vieillesse majestueuse n'offre aucun signe de décrépitude, on voit qu'elle est encore loin de la destruction ; elle n'a plus la vivacité de la jeunesse, ni la force de l'âge viril, mais elle a l'empire de la sagesse. Dans tous les âges, leurs formes sont grandes ; l'artiste a négligé dans toutes les parties ces petites formes qui annoncent à l'homme sa faiblesse. Leur maintien est simple, car le fort n'a besoin d'aucune affectation. Ils ont la taille haute, & par conséquent la tête petite ; car l'artiste donnoit-il à ses figures une hauteur gigantesque, elles seroient courtes si elles avoient de grosses têtes. L'Hercule Farnèse est grand, non parce qu'il est colossal, mais parce que sa tête est petite ; on peut faire un nain colossal. L'expression se peint sur les traits des *héros* sans les trop altérer : leur colère ne dégénère point en fureur ; la douleur extrême ne dégrade pas entièrement leur beauté, parce que leur ame vigoureuse fait résister à la plus violente douleur. Le Laocoon souffre, mais il est encore beau : il ne s'écrie pas comme le Stoïcien que la douleur n'est point un mal ; mais il sent le mal, & il en est presque vainqueur. S'il ne présenteroit qu'un visage hideux, si la souffrance dégradait entièrement la beauté noble de ses traits, il intéresseroit moins : ce ne seroit plus un *héros* souffrant ; ce seroit un esclave à la torture. (Article de M. LEVESQUE.)

HEURTER. (v. act.) « Ce peintre affecte de » heurter ses tableaux ; cette esquisse n'est que » heurtée ». Le *heurté*, regardé comme une qualité indifférente en soi, & qui peut être bonne ou mauvaise, suivant l'usage qu'on en fait, est l'opposé du *fondé* ; regardé comme un défaut, il est l'opposé du *lissé*.

Dans un tableau *fondé*, les teintes, se succédant les unes aux autres par des nuances insensibles, se noient les unes dans les autres, & ne peuvent être discernées que par un œil expert : dans un tableau *heurté*, les teintes sont posées largement, on pourroit dire brutalement, les unes à côté des autres ; non seulement leur succession brusque est très-sensible, elle est

même choquante, si l'on regarde l'ouvrage de fort près : mais quand on le voit de loin, l'air s'interpose entre le tableau & l'œil du spectateur, fond & noie ces teintes, & change l'ébauche grossière en une peinture terminée. On disoit des fresques de Lanfranc, que l'air les finissoit.

Ce n'est donc pas un défaut de *heurter* les figures colossales d'une coupole élevée ; c'en feroit un, d'en fondre les teintes, comme dans un tableau de Chevalier. Même dans un tableau qui n'est pas destiné à être vu de fort loin, certaines parties doivent être *heurtees*, pour faire valoir la délicatesse de celles qui demandent un fini plus précieux. Ainsi le feuillé d'un arbre touffu, son vieux tronc rongé par le temps, une terrasse, des brossailles doivent être *heurtees*, & n'offriroient qu'une froide sécheresse, si elles étoient fondues comme les chairs de la jeune Nympe qui se promène dans ce paysage. Tous les objets bruts doivent être plus ou moins *heurtes* ; tous les objets qui ont de la délicatesse, doivent être plus ou moins soignés. Quelques Peintres, tels que le Tintoret, ont eu la pratique de *heurter* généralement leurs tableaux : c'est au spectateur à se placer à la distance convenable pour les finir. Mais on n'en peut dire autant de la manière capricieuse de Rembrandt, qui, dans un même tableau, fondoit certaines parties, & ne faisoit que *heurter* d'autres parties du même genre ; qui terminoit une tête, & ne faisoit qu'ébaucher une main. Comme on ne peut se tenir en même teins près du tableau pour examiner la tête, & loin du tableau pour considérer la main ; on est justement choqué de ce défaut d'accord dans le faire d'un même ouvrage.

Les premières pensées des peintres ne sont que des esquisses très *heurtees* : ils ne les font que pour eux, & elles deviennent quelquefois dans la suite très-précieuses aux vrais connoisseurs. Ceux qui ne le font pas, les recherchent aussi pour le paroître, & quoiqu'ils n'y voient rien eux-mêmes, ils veulent y faire voir mille choses aux ignorans, dont ils font leurs admirateurs : (*article de M. LEVESQUE*)

H I

HIÉROGLYPHE (subst. mas.) Ce mot vient du grec. *ἱερός* sacré & de *γλύφω*, sculpter, graver. Il signifie une sorte d'écriture, dans laquelle, au défaut des caractères alphabétiques ou syllabiques, on employe les images des choses mêmes dont on veut entretenir le lecteur. Cette écriture se nomme *sacrée* ou *sacerdotale*, parce que les prêtres de l'Égypte se la réservèrent lorsque les caractères syllabiques eurent été inventés. Mais elle naquit d'abord de la nécessité, & non pas du desir de s'exprimer myf-

térieusement. On peignit, on sculpta les idées, parce qu'on ne possédoit pas encore l'art de les écrire. Les prêtres conservèrent dans la suite cette écriture énigmatique, pour se réserver à eux seuls le secret de la science qui étoit la base de leur autorité.

Toutes les nations, pour pouvoir se communiquer entre elles, ont employé l'écriture *hiéroglyphique*, lorsqu'elles ne connoissoient pas encore d'autres manières d'écrire. Les Chinois, les Indiens, les Egyptiens, les Érytriens, les Scythes, les Mexicains ont eu leurs *hiéroglyphes*..

On peut donc croire que c'est pour suppléer à l'écriture, & pour représenter les objets de leur culte, que les peuples ont inventé la peinture & la sculpture. Le besoin créa des arts bruts & sauvages ; mais chez quelques nations, la religion les embellit. Des arts grossiers suffisoient à tracer les caractères destinés à fixer la pensée fugitive : mais les arts, parvenus au plus haut degré, n'eurent jamais assez de perfection pour remplir l'idée que les hommes se firent de leurs Dieux. Les artistes luttèrent du moins avec courage contre cette difficulté invincible ; ils cherchèrent à exprimer la plus grande beauté, dont l'imagination puisse se faire une idée ; & s'ils ne parvinrent pas entièrement à celle qu'ils se formoient de la beauté divine, ils trouvèrent du moins une beauté plus qu'humaine, qu'ils nommèrent beauté idéale. (*article de M. LEVESQUE*.)

HISTOIRE. (subst. fém.) Ce terme, dans le langage de la peinture, désigne ce qu'on regarde généralement comme le premier & le principal genre des imitations dont s'occupe cet Art.

On dit un peintre d'*histoire*, un tableau d'*histoire*. Il sembleroit, si l'on en jugeoit par cette dénomination, qu'un tableau d'*histoire* ne devoit représenter que des faits historiques. Cependant on comprend sous cette même dénomination, tout ce que nous connoissons de la mythologie & des fables anciennes, sans distinguer ce qu'elles peuvent contenir d'historique, d'emblematique, ou d'absolument fabuleux ; nous y comprenons même les sujets que nous offrent les Poètes tragiques, épiques & les romanciers distingués, tant anciens que modernes. On voit que ces objets, joints à ceux que nous ont transmis les historiens, forment au genre dont il est question, un domaine si considérable, qu'il a droit à la prééminence dont il a joui jusqu'à présent. Aussi, les peintres d'*histoire* en jouissent-ils encore parmi ceux qui ont les connoissances réelles de l'art, & qui n'apprécient pas ses ouvrages arbitrairement d'après des idées super-

ficielles, ou d'après les goûts exclusifs de la personnalité & de la propriété.

Les Artistes, qui se bornent à un genre particulier de représentation, tels que les paysagistes, les peintres d'animaux, de fabriques, de fleurs, &c. ne se permettent pas ouvertement de vouloir partager avec l'*histoire*, cette prééminence qui lui est due; mais quelques genres moins distans, & que j'appellerai même limitrophes, se croient autorisés à disputer, non sans quelques raisons apparentes & spécieuses, l'avantage d'avoir place au premier rang.

Certainement tout peintre qui imite parfaitement un objet visible, est un excellent peintre; mais celui qui imite avec succès les objets les plus difficiles à représenter, doit posséder de plus grands talens. Et combien n'en doivent pas réunir en effet, ceux qui entreprennent ce que l'*histoire* de tous les tems, les religions de tous les siècles, les imaginations de tous les pays, les productions de tous les génies connus ont créé & consacré, en épuisant, pour ainsi dire, les passions, les actions, les mouvemens, les beautés, les vices & les vertus. Le peintre d'*histoire* embrasse à la fois toutes les formes de la nature, tous ses effets, & toutes les affections que l'homme peut éprouver.

La nature embellie, & souvent divinifiée par l'exaltation des idées les plus sublimes, offre à l'Artiste, qui se dévoue au genre de l'*histoire*, une réunion de difficultés presque innombrables à surmonter. Comment ceux qui les ont vaincues, & ceux qui font encore les plus grands efforts pour en triompher, ne jouiroient-ils pas d'une distinction si bien méritée? Quels autres genres d'ouvrages dans la peinture ont été immortalisés dans les tems & les pays où les Arts étoient exercés avec plus de succès, & jugés avec plus de connoissance? Quels autres Artistes que ceux des premiers genres, excitent en nous, par leurs réputations conservées après tant de siècles, un sentiment d'estime aussi élevé? Quels autres enfin, dans ces âges éloignés, & depuis la renaissance des Arts, ont contribué, autant qu'eux, à la gloire nationale des pays où ils ont vécu? Pourroit-on écrire ou se permettre d'avancer, que, s'il n'avoit existé que des représentations, telles que les autres genres en peuvent produire, l'on eût accordé à la Peinture les noms d'Art céleste, d'Art divin? Enfin le plus beau tableau de paysage, la plus parfaite représentation d'animaux, celle-même des actions, & des passions communes peuvent-ils élever l'âme à ces sentimens & à ces impressions qui la font sortir d'elle-même, & la forcent à s'oublier pour ne s'occuper que d'une illusion; & la description seule d'un tableau, dont le sujet historique ou fabuleux présente le courage dans toute son énergie, &

la générosité, la continence, la magnanimité, toutes les vertus enfin dans leur sublimité, ne produit-elle pas plus d'effet que les imitations dont s'occupent les genres particuliers?

Mais c'est d'après une partie de cet exposé même, que les Artistes, qui peignent aussi la nature humaine sans fiction, animée par des passions, à la vérité moins ennoblies, & qui représentent enfin, dans des scènes moins héroïques, les impressions du vice & de la vertu, prétendent à des droits qu'il est plus difficile de leur disputer. Aussi la Peinture, en couronnant ses poèmes épiques, & ses tragédies, ne refuse pas les prix qui sont dus aux poèmes moins élevés, tels que ses drames & ses comédies.

Les Artistes, qui se sont livrés à ces genres, peuvent, comme opinion personnelle, reprocher au merveilleux d'être hors de la nature, & aux héros d'offrir souvent des êtres imaginaires; ils peuvent penser avec plus de raison encore, que le talent de toucher le cœur & d'attacher l'esprit, leur étant commun avec le genre de l'*histoire*, ils doivent participer à toutes les distinctions qu'on accorde à ce genre.

Mais les hommes distingués par le don qui a, de tout temps, eu le droit à la plus grande admiration, je veux dire par une imagination féconde, ont créé par-tout où ils se sont trouvés, d'autres êtres que ceux de leur espèce, des perfections plus sublimes que celles qu'ils possédoient, d'autres mondes enfin que celui qu'ils ont habité. Ils ont établi & ont fait admettre comme vrai, sur-tout dans l'Empire des arts, dont l'imagination & l'enthousiasme sont les divinités, ce que la froide raison dédaigne comme chimérique ou fabuleux. Il est certain qu'il se développe, chez les hommes réunis & excités par l'usage qu'ils font de leur esprit, des besoins physiques & moraux d'une sorte de superflu, & que ces besoins deviennent plus exigeans que ceux du strict nécessaire. C'est par leur instigation que, de tout temps, & dans tous les pays, les hommes ont admis le surnaturel, le merveilleux, les prodiges, & c'est sur ce fonds, qui a donné lieu en partie aux plus grandes institutions, à celles qui impriment le plus de respect, que les Arts-Libéraux ont bâti leurs chefs-d'œuvre. C'est à l'aide des êtres célestes, qu'ils s'élèvent au dessus des idées purement terrestres; c'est à l'aide des qualités qu'il faut bien donner à ces êtres, qu'ils subliment les vertus & les qualités humaines; c'est enfin à l'aide des formes plus parfaites qu'il a fallu leur donner, qu'ils sont parvenus aux beautés qu'on nomme idéales.

Ces conventions semblent tellement appropriées à notre nature, qu'elles se reproduisent par-tout, & qu'elles parviennent non seule-

ment à s'établir, mais à être consacrées. C'est donc d'après le besoin du merveilleux, que les Poëtes & les Peintres ont représenté des actions, des scènes, des accidens, des qualités, des formes même surnaturelles. Lorsque des circonstances heureuses les ont guidés à la perfection, ils ont étudié & approfondi, non seulement les mystères de l'ame & de l'esprit humain, mais la construction du corps, ses proportions, ses mouvemens; ils ont procédé d'abord, par le choix le plus recherché: mais pour faire ce choix, & pour en embellir leurs ouvrages, il a fallu que les Peintres, & les Sculpteurs sur-tout, qui s'occupent des formes visibles, représentassent le corps humain sans voile. Plus ils l'ont observé, comparé, étudié nud, plus ils ont fait de progrès vers la perfection à laquelle l'Art éclairé les invitoit d'atteindre.

Ils se sont donc écartés des usages les plus universels, ceux des vêtemens, ainsi que de plusieurs autres obstacles qu'ils trouvoient dans la nature, & qu'ils ont fait céder à de sublimes conventions. Après avoir franchi ces pas importans, ils se sont avancés dans les régions fabuleuses, & d'après les conventions reçues, ou d'après leur propre imagination, ils ont créé des Dieux humains, & des hommes divinifiés; ils les ont représentés habitant & maîtrisant les élémens. Leurs scènes ont été, tantôt le vague des airs, & les régions olympiennes; tantôt la surface mobile, & les abymes des eaux; tantôt enfin des Royaumes souterrains & embrasés par des feux éternels.

Alors leurs méditations, leurs observations, leurs études, leurs talens exercés se sont agrandis, & il a été difficile sans doute que ceux qui ont réussi, ne se regardassent pas comme au-dessus des Artistes, qui peignoient, à la vérité, ce que la nature humaine a d'intéressant, les mœurs, les passions, mais qui les représentoient sans offrir tous les mouvemens, & toutes les beautés dont elles sont susceptibles. Il étoit difficile encore que les hommes instruits, les hommes en qui l'imagination prenoit l'essor, n'eussent pas, pour des Artistes qu'ils voyoient s'élever à cette hauteur, une considération particulière.

Voilà donc, à ce que je pense, l'origine & la marche de cette prééminence, dont, jusqu'à présent, ont joui les Artistes qu'on nomme Peintres d'*histoire*. Que quelques uns de ceux, qui approchent le plus de ce genre, & qui y touchent, pour ainsi dire, mettent en avant la perfection de leurs talens, & l'imperfection trop commune de la plupart de ceux qui les rivalisent: ce moyen ne sera jamais que captieux, parce qu'il suffit, comme je l'ai dit, de leur opposer le nombre des Peintres immortels, qui, malgré les difficultés que j'ai dési-

gnées, ont acquis cette supériorité de talent qui semble décider la question.

Quant à ceux qui penseroient que la perfection ou la vérité physique de quelque imitation que ce soit, est ce qui doit décider seul du degré d'estime que mérite un ouvrage de peinture, leur opinion se peut réduire à ceci: des animaux représentés avec une parfaite vérité, offrent un tableau qui a une plus grande perfection d'imitation qu'un sujet historique imparfaitement représenté. Il est impossible de leur donner un plus grand avantage; mais si vous admettez une perfection égale, les difficultés vaincues par le Peintre d'*histoire*, je le répète encore, l'emportent tellement sur celles qu'a eu à surmonter le Peintre de genre, qu'on ne peut balancer à décider pour le premier.

Si l'Artiste de genre insistoit, en observant que le Peintre, qui parvient à faire une plus exacte illusion, est celui qui doit l'emporter, puisqu'il exerce un art, dont l'objet est de tromper; on pourroit alors opposer les genres les uns aux autres, & l'on prouveroit aisément que les objets les plus communs, représentés par des espèces d'ouvriers en peinture, trompent quelquefois plus complètement, en prenant ce terme dans son sens propre, que ne peuvent jamais faire tous les genres les plus estimables. En effet, une canne peinte & supposée attachée par un clou à une muraille, engagera même un artiste à avancer la main pour la prendre. Certainement, jamais l'animal le plus parfaitement peint, ni à plus forte raison un sujet d'*histoire*, un paysage, n'ont pu occasionner une semblable illusion.

En voilà assez je crois, pour mettre au moins sur la voie de cette discussion ceux qui ne sont pas assez instruits pour essayer d'y prendre parti. Mais j'ajouterai que si les Peintres d'*histoire* veulent conserver leur prééminence, il est plus important que jamais qu'ils redoublent de soin, d'étude & de courage. On a vu au mot ARTISTE une partie des qualités qui leur sont nécessaires. Je me refuse à développer pourquoi ces qualités deviennent rares, & leur réunion plus difficile: mais je répéterai, que l'ennemi le plus dangereux de la peinture, est le luxe & la trop grande richesse répandue dans une nation. Lorsque ces deux vices des Empires sont parvenus à leur degré extrême, les ouvrages des Arts entrent dans la classe des somptuosités, des superfluités, des meubles enfin soumis à la mode. Ils ne peuvent manquer alors d'être assujettis au caprice personnel, & d'une autre part, l'évaluation de leur prix, qu'on est bientôt porté à regarder comme le tarif de leur mérite, dépend du grand nombre des hommes riches qui ne consultent que leur goût particulier ou la fantaisie régnante.

Pourroient-ils , manquant de lumières , apprécier autrement la valeur vraiment libérale des ouvrages des Arts ? Et ce sont cependant ces juges qui parviennent à former ce qu'on appelle l'opinion publique & les arrêts du goût.

Ajoutons que le commerce des ouvrages de l'Art , devenu plus actif & plus raffiné , ne contribue pas moins aux erreurs qui s'établissent dans le jugement de ces ouvrages , que les marchands des objets mécaniques recherchés par le luxe , n'influent sur les extravagances des modes.

Par toutes ces raisons , les Artistes sont enfin obligés de céder à la volonté plus forte de ceux qui les dominent par le besoin qu'ils en ont. L'Art doit s'affaiblir , en paroissant même gagner quelque chose dans des parties autrefois plus négligées.

Quel remède à ce mal ? il n'est peut-être que des pailliarifs. La destinée des connoissances , est de se perdre par degrés , comme elles se sont acquises , & par les mêmes causes qui les ont portées à leur perfection. C'est ainsi que les principes de la vie nous conduisent enfin à la perdre. On peut cependant penser qu'ainsi que le régime & le secours de la raison soutiennent & prolongent l'existence , de même la sagesse des administrations , l'influence dominante des Princes & des Grands , peuvent retarder la décadence des Arts , parce qu'eux seuls peuvent combattre avec avantage la force d'empire que s'arroge l'ignorante opulence.

C'étoit les Etats , les Villes , les Princes qui se disputoient les ouvrages des premiers genres dans la Grèce ; c'étoit eux qui soutenoient les Artistes , qui destinoient leurs travaux à faire partie des monumens qui ont porté jusqu'à nous la gloire de cette nation privilégiée. Voilà les exemples ; il ne s'agit que de les suivre , & j'ose répondre du succès. (Article de M. WATELET.)

HISTORIÉ (adj.) *Portrait historié* ; on emploie cette expression , pour signifier la représentation d'une ou de plusieurs personnes que le Peintre travestit , à l'aide d'un costume emprunté de l'Histoire ou de la Fable , ou bien qu'il peint occupées à quelque action qui leur donne de l'intérêt ou du mouvement.

Une jeune beauté peinte avec les attributs de Flore , d'Hébé , d'une Vestale , est un *portrait historié*. Un Père de famille , représenté instruisant ses enfans dont il est entouré , tandis que sa femme paroît , dans ce même tableau , jouir avec délice de ce spectacle doublement intéressant pour son cœur , est de même un assemblage de *portraits historiés*.

Rien n'est plus ordinaire dans ceux qui se font peindre , que le desir de voir *historier* leurs

portraits. Rien de plus nécessaire que la réussite , & de plus ridicule , lorsque l'Artiste ne réussit pas.

Les portraits indispensablement *historiés* parmi nous , sont ceux qui ont rapport à des événemens publics , & à des fonctions ou cérémonies , dans lesquelles on représente des Princes , des Grands , des Magistrats , enfin des Officiers municipaux.

Les portraits des Princes & des Grands , sont plus sujets à être *historiés* que d'autres. La Peinture accumule , par flatterie , ou d'après les desirs de l'orgueil , des allégories froides , un costume que l'on peut appeller ambitieux , enfin les actions & les expressions souvent les plus exagérées. C'est bien pis encore , quand elle joint des modes modernes , capricieuses , ridicules , aux idées qu'elle emprunte de l'ancienne mythologie , comme quand elle a mis la tête de Louis XIV , coiffée d'une énorme perruque , sur le corps d'Apollon.

Dans les portraits *historiés* qui représentent , par exemple , des corps de Magistrature , & sur-tout des corps municipaux , le plus souvent la vanité bourgeoise contraint l'Artiste à sacrifier les intérêts de l'Art au desir qu'a chacun des individus , de figurer dans le tableau , au moins autant que dans la cérémonie ; aussi ne manquent-ils pas d'exiger qu'on les voye le plus complètement qu'il est possible , de face , sans ombre sur-tout , & sans qu'aucune expression dérange ou leur coëffure , ou leur habillement , ou la sérénité riante d'une physionomie qui se complait à être représentée.

Il en résulte ordinairement , ou par les bornes du talent de l'Artiste , ou par son obéissance forcée , que ces tableaux destinés à consacrer un événement , & à inspirer à son occasion quelque idée de respect , inspire la dérision.

Il en est de même encore d'une grande partie des portraits *historiés* , que les particuliers dictent aux Artistes : comme ce sont les prétentions & la vanité qui les composent , elles rendent d'autant plus ridicules ces compositions , qu'elles y mettent plus de recherches , & ces portraits enfin ne sont jamais plus bêtes , que lorsqu'on a voulu y mettre plus d'esprit.

Une des raisons principales du mauvais effet que produisent les affectations représentées par la Peinture , c'est que toutes ces choses , dans la nature , ne s'offrent au moins que passagèrement , au lieu que dans les tableaux , elles se trouvent consignées , comme à perpétuité ; qu'elles s'y présentent sans cesse aux regards , de manière qu'il n'est guère possible qu'on n'en soit choqué tôt ou tard , & qu'alors on ne s'en moque habituellement.

Au reste , la sculpture semble , à cet égard , manifester encore davantage le ridicule des portraits *historiés* , parce que les statues repré-

sentent plus complètement l'homme que le tableau. En effet, les statues l'offrent sous plus d'aspects, & sous des formes plus sensibles, puisqu'elles sont palpables.

La statue de la place des Victoires, par cette raison, expose, d'une manière plus sensiblement choquante, l'orgueil immodéré, & l'affectation d'une domination révoltante, qu'un tableau qui auroit été composé dans le même caractère.

Le véritable intérêt des Princes & des hommes illustres à qui on élève des statues, sur-tout si elles sont *historiées*, est donc qu'elles n'offrent jamais d'allégories fastueuses ni offensantes pour l'humanité.

C'est dans cet objet des Arts, que les grands principes des convenances doivent dicter les règles du véritable goût, du goût de tous les temps.

Si on les enfreint, on doit s'attendre qu'il arrivera un moment, où, ce qu'on regardoit comme noble, grand, imposant, paroîtra ridicule, petit & choquant, & ce sera pour toujours. On doit avouer que cette faute n'est pas entièrement celle des Princes : ils sont peu instruits des convenances universelles, soit morales, soit artistelles.

Les portraits *historiés*, soit qu'ils représentent des princes, soit qu'ils représentent des particuliers, deviennent ou des dérisions, ou des critiques amères, lorsqu'ils ne sont pas simples, & que les accessoires ne sont pas appropriés avec la plus grande finesse de goût au caractère qu'ils doivent avoir, & aux loix de la convenance, des bienfaisances & des conventions utiles.

Les tableaux-portraits, consacrés à la gloire ou à la vanité des Royaumes & des villes, ont lieu relativement à certains évènements qui occasionnent des actes publics ; espèce de pantomimes nobles, dont les motifs sont quelquefois aussi louables que l'exécution en est ridicule.

Il est plus ordinaire, par toutes les raisons que j'ai exposées, que l'Artiste consacre les ridicules de l'exécution, que le mérite de l'intention.

Cet abus du genre étoit moins ordinaire cependant, lorsque les peintres d'histoire étoient chargés de ces sortes de grandes compositions, parce qu'indépendamment des connoissances, & de l'habitude plus grande de disposer un grand nombre de figures, il jouissoient d'une certaine considération qui pouvoit les affranchir des volontés des hommes puissans par leurs places & leur rang. Lorsque Titien, Rubens, Van-Dyck, Raphaël peignoient le portrait *historié*, quel original en effet, auroit osé leur imposer la loi de faire un tableau ridicule ? Ces Artistes suivoient donc plus universellement les convenances générales & celles de l'Art. La manière savante & franche dont l'Artiste faisoit le maintien, le caractère ; l'habileté avec laquelle, dans les

portraits particuliers, il avoit les défauts de ses modèles, sans les exagérer ; la vérité enfin de la couleur, de l'effet, & la beauté du faire donnoient à ces représentations, le mérite durable dont elles sont susceptibles.

D'ailleurs, un grand Peintre d'histoire ne peignoit le plus souvent que de grands personnages, ou du moins des personnages distingués. S'il sacrifioit de son temps ou de ses loisirs à des objets moins importants, il arrivoit que l'estime qu'obtenoient ses ouvrages & la gloire de son nom resté dans la mémoire des hommes, & consacré dans les collections, prêtoient, aux sujets mêmes inférieurs, une dignité que ces sujets n'avoient point par eux-mêmes. Le particulier ignoré devoit vivre dans la postérité par le mérite de la vérité & par le grand talent de l'Artiste.

Pour vous, jeunes Artistes, c'est à votre âge qu'on aime à *historier* des portraits, & ce penchant naît assez souvent de prétentions dans votre talent, comme il naît des prétentions de la vanité dans ceux qui les exigent ; mais si vous cédez, ou à votre penchant, ou au desir d'une jeune beauté, ne choisissez, pour son travestissement, ni Vénus, ni Hébé, ni Flore. Ces noms portent l'imagination plus loin que ne peut atteindre votre modèle. Ces costumes vous porteront vous-même à un idéal éloigné de la ressemblance que vous aviez dessein de saisir. Il vaut d'ailleurs bien mieux pour le modèle & pour l'Artiste, qu'on dise, en voyant le portrait naturel & vrai d'une jeune personne : » C'est ainsi que devoit être sans doute Vénus ; que de dire « si Vénus n'avoit eu que cette » beauté, elle n'auroit pas eu tant d'autels ». (*Article de M. WATELET*).

HISTORIQUE. (adj.) On dit le genre de l'*histoire*, le genre *historique*, la poésie du genre *historique*. C'est cette poésie qui fera sur-tout l'objet de cet article.

On désigne en peinture, par le mot *histoire*, ou genre *historique*, l'art d'exprimer avec élévation & avec choix les actions des Dieux, & celles des hommes que leur célébrité a placés au-dessus des hommes ordinaires.

Tous les genres de peinture, même les plus communs, doivent parler aux yeux. Il en est d'un style bas qui savent récréer, instruire & quelquefois émouvoir ; mais en ne nous offrant que la représentation de scènes, dont les modèles peuvent se montrer à nos yeux. Cette dernière distinction est ce qui caractérise spécialement ce qu'on appelle les genres proprement dits, & ce qui les fait différer de ce qu'on nomme l'*histoire*. Non-seulement l'imitation des fleurs, des fruits, & d'autres objets inanimés, doivent être rangés dans la

classe des *genres*, mais encore les scènes champêtres ou domestiques, les sujets de marine ou de guerre sont des genres, parce que la composition n'en est pas poétique, que dans l'exécution tout y est fait d'après des objets communs, & que le résultat en est de rendre simplement la nature.

Le devoir du peintre d'*histoire*, est d'élever l'âme par la noblesse du sujet, & par la grandeur du style, & de présenter à notre esprit tout ce qu'il peut concevoir au de-là même de ce qui est possible.

Ainsi point de tableaux d'*histoire* sans poésie. C'est de ce genre qu'on a voulu parler, quand on a dit, que la peinture est une poésie muette : *muta poësis dicitur* (Dufresnoy, de *arte graphicâ*)....

On doit traiter l'*histoire* en peinture comme un sujet héroïque dans l'art des vers :

Nil parvum, aut humili modo,

Nil mortale loquar.....

Ces mots d'Horace, signifient en langage de peinture : » je ne m'occuperai pas de sujets » obscurs & rampans ; & je ferai des hommes au-dessus de l'homme même ». Ainsi bien loin d'astreindre le peintre d'*histoire* à la fidélité d'un biographe ou d'un historien, on doit exiger qu'il traite les sujets à la manière d'Homère, ou d'Euripide.

Ce que nous posons ici comme principe, pourroit être regardé comme système, si nous ne prouvions, par des exemples irrécusables, que la peinture d'*histoire* ne peut avoir lieu sans poésie, que cette qualité seule lui donne de la clarté, du mouvement, & en constitue le vrai caractère.

Citons d'abord un tableau de la galerie où Rubens a représenté divers traits de la vie de Marie de Médicis. Cet artiste, vraiment peintre d'*histoire*, avoit à représenter la mort de Henri IV, & la régence donnée à la Reine. Avant que de parler de son ouvrage, supposons que ce sujet soit proposée à un artiste qui ne connoisse ni les droits, ni l'étendue de l'art. D'abord, il ne concevra pas qu'on puisse placer le corps du Roi dans le même tableau, où se fait l'élection de la régente. Ajoutons à la supposition que cependant on l'exige de lui : alors, d'un côté il fera voir Henri mort sur un lit, entouré d'officiers de cour ; & de l'autre, l'assemblée d'un conseil où présidera la Reine. Or, cette peinture sans unité d'action, ne désignera ni le héros, ni le sujet de l'assemblée.

Voyons à présent comment il falloit peindre ce sujet, pour le rendre intelligible & digne des principaux acteurs. Le corps du Roi Henri est enlevé & porté au nombre des Dieux qu'on

Tome I. Beaux-Arts.

aperçoit dans l'olympé, par le Temps & par Jupiter. En effet ; c'est par le Temps, que toutes choses sont déterminées, c'est par le maître des Dieux, que les héros reçoivent la récompense des grandes actions, & qu'ils deviennent immortels. La Gloire & la Renommée, au milieu des trophées d'armes que Henri a laissés sur la terre, s'affligent de sa perte, & regrettent de n'avoir plus de si hauts faits à publier. Cette partie du tableau toute morale, amène la régence donnée à Marie de Médicis. Cette Reine en longs habits de deuil, accompagnée de la Prudence & de la Sagesse, reçoit des mains de la France la boule du gouvernement. Les grands du royaume, se prosternant autour de son trône, paraissent l'assurer de leur zèle & de leur soumission. On voit comment ce tableau, par la disposition des figures qui le composent, devient clair & exprime divers événemens, sans cependant diviser l'action.

Ce n'est pas que nous prétendions que l'allégorie soit essentielle dans une scène pittoresque, pour la rendre poétique ; nous sommes loin de cette pensée, & nous n'avons apporté en exemple, le tableau de Rubens, que pour montrer que si la poésie allégorique peut contribuer à la clarté du sujet, la poésie simple, celle qui n'introduit pas d'être purement métaphysiques, doit à plus forte raison, le rendre en même temps, & plus piquant & plus facile à comprendre.

Proposons un sujet où la poésie simple puisse augmenter l'intérêt d'un fait *historique*. Ce sera si l'on veut, le miracle de la manne, nourrissant les Israélites dans le désert.

Un esprit froid & littéral, se contentera de présenter la figure de Moïse, disant au peuple d'Israël. » Voilà le pain que le seigneur vous » donne à manger. » Les Israélites mangeront, & seront occupés à recueillir la manne pour leur journée, car tout cela est du texte. Mais le Poussin, qui a prouvé par tant d'ouvrages que le peintre doit être poète, même quand il s'agit de rendre les vérités *historiques*, admet, indépendamment des figures dictées par l'historien, une fille faisant partager à sa mère le lait de son sein, nourriture que son enfant réclame avec larmes, comme un bien qui n'est qu'à lui. Mais hélas c'étoit la seule ressource qui restoit à cette malheureuse fille pour apaiser un peu la faim d'une mère chérie, puisqu'elle n'avoit pas encore aperçu la chute de la manne. Poussin, fait voir deux jeunes gens qui se disputent cette nourriture, en se battant : caractère de la vivacité de leur âge, & sur-tout d'un appétit que l'on ne croit jamais pouvoir assouvir.

Ces deux groupes, qui n'ont pas été suggérés par l'historien, répandent sur le sujet

G g g

un touchant intérêt, une variété piquante, & indigent poétiquement que la manne a été envoyée du ciel dans un temps de famine.

Si, malgré ces exemples, on persistoit à prétendre que les tableaux d'*histoire* doivent suivre fidèlement les faits *historiques*; qu'y ajouter de nouvelles idées, changer la disposition de la scène, c'est dénaturer les sujets; si on veut qu'enfin la peinture d'*histoire*, soit enchaînée par la lettre du texte *historique*; que les raisonneurs créent donc de nouveaux grands-maîtres, & qu'ils produisent des moyens inconnus jusqu'ici, pour instruire par l'art de peindre.

Il nous reste à prouver la nécessité du choix dans les formes, & dans la couleur des objets qui doivent composer un tableau d'*histoire*. Il est étonnant que la nécessité de ce choix n'ait pas été sentie, ou du moins ait semblé ne pas l'être, par des artistes qui doivent connoître le prix des statues antiques, & des chef-d'œuvres de l'école Florentine, & de l'école Romaine; & il est encore surprenant qu'en négligeant ce choix, ils aient réduit cette négligence en principe. Mais tel est l'abus du raisonnement de la part d'hommes peu instruits. Ils ont dit: le tableau doit-être une copie de la nature, la seule tâche du peintre est de chercher à l'imiter telle qu'elle est; s'il y parvient, il a atteint son but, & prétendre l'embellir, est une chimérique prétention. Ce raisonnement n'est point applicable à l'art de peindre l'*histoire*. Les faits que cet art représente, ne sont pas sous nos yeux, ils ne sont transmis à notre pensée que par le récit des historiens; c'est notre imagination seule qui s'en forme des tableaux, & c'est aussi l'imagination que l'art doit satisfaire. Ainsi, quand l'ouvrage de l'artiste doit m'offrir un Apollon, les idées que je me suis faites de cette figure céleste, ne peuvent être égalées par le portrait le plus exact d'un beau jeune homme qui aura servi de modèle à l'artiste. Pourquoi? c'est qu'il n'est point de jeune homme dans la nature, qui réunisse toutes les beautés dont mon esprit aura formé celles d'Apollon. Comment donc représenter ce dieu? Les Grecs nous l'ont appris: c'est en rassemblant toutes les beautés éparées dans diverses figures de jeunes hommes, & composant de ces beautés, comme dans la figure sublime du Bel édere, un ensemble plus parfait que la nature même, prise dans le plus bel individu. De ce raisonnement découlent deux vérités bien remarquables; la première, c'est que l'excellence offerte par l'art, n'est point purement idéale, mais qu'elle est le résultat du talent de bien copier la nature choisie. La seconde c'est qu'elle suppose dans l'artiste capable de ce choix, plus de connoissances,

plus de justesse & infiniment plus de goût, que dans celui qui copie servilement la nature comme elle se rencontre sous ses yeux. Et voilà ce qui constitue le grand style, le style propre à l'*histoire*. Remarquons en passant que, par rapport aux formes & aux proportions, le sculpteur est astreint aux mêmes loix que le peintre d'*histoire*.

Mais, dira-t-on, de très-grands artistes n'ont pas connu ce choix de formes, & leurs ouvrages n'en sont pas moins très-précieux. Vaine objection. Les artistes qu'on cite pour exemple, n'ont pas été de vrais peintres d'*histoire*, ou bien s'ils tenoient à quelques égards à cette classe, c'étoit par la poésie & la grandeur de leurs compositions, & par la simplicité & la force de leur coloris. Car le style *historique* embrasse toutes les parties de l'art; & l'on place, par indulgence, dans la classe de l'*histoire*, des ouvrages où ce style ne règne que dans quelques parties, pourvu du moins qu'elles soient capitales.

D'après la thèse que je viens d'établir, un homme instruit, en voyant le très-beau tableau du cabinet du Roi, représentant les vendeurs chassés du temple, ne rangera pas Jacques Jordans au nombre des peintres d'*histoire*. En effet, la composition de ce tableau, est tellement embarrassée d'objets accumulés les uns sur les autres, que, sans une figure qui offre à-peu-près le caractère convenu pour celles du Christ, il seroit impossible de découvrir le sujet. Cette figure elle-même est dans une attitude si basse & si gauche, qu'on doute de sa dénomination & de son action. Les autres figures du tableau vêtues à la flamande, dans les attitudes les plus triviales, & sous les formes les plus communes, n'ont rien qui ne sente le marché d'Anvers. Quant au coloris, les détails qui en sont charmans pour un tableau de genre, nuieroient à un sujet d'*histoire*, par le brillant des teintes qui attaqueroit trop vivement l'œil du spectateur. Car on ne sauroit trop le dire, c'est dans la simplicité des teintes, comme dans celles des formes, que réside principalement la grandeur du style qui doit être celui de l'*histoire*, & qui caractérise bien plus son essence, que le choix du sujet. En effet, un sujet peut-être puise dans l'*histoire*; & devenir, par la manière dont il est traité, une véritable *bambochade*, un simple tableau de genre.

Cependant comme nous l'avons déjà insinué on est à-peu-près généralement convenu de ranger dans la classe des peintres d'*histoire*, des artistes qui n'ont pas eu, dans toutes les parties, le style propre de l'*histoire*, mais qui l'ont possédé du moins, dans quelques parties capitales, & dans un degré éminent. Ainsi par la grandeur de ses effets, par la richesse, la

poésie, & l'abondance de ses compositions, Rubens y tient sa place & y occupe même un rang très-distingué, comme Paul-Veronèse par la magnificence de ses ordonnances. Le Tintoret a des masses, & des partis d'effet si imposans; son dessin même à un stile si grand, ses attitudes sont si faciles, qu'il peut être réputé peintre d'*histoire*, malgré la bisarrerie de ses inventions, & les incorrections de ses proportions & de ses formes. (1) Enfin on ne refuse pas même ce rang à Jacques Bassan, quoiqu'il ait adopté des attitudes communes, & des caractères de têtes aussi peu nobles; parce que son coloris étoit simple, ses teintes puissantes & ses effets larges & bien cadencés. Les ouvrages de ce grand peintre, se sont peu conservés: mais dans ceux qui ont le moins noirci, on peut voir la raison de l'estime qu'il a obtenue de ses contemporains. P. Véronèse, lui en a donné un témoignage non équivoque, en lui confiant pendant plusieurs années l'éducation pittoresque de Carletto-Cagliari son fils.

Mais quels qu'aient été les talens de tous ces hommes à qui l'on ne peut guère, je crois, refuser le titre de peintres d'*histoire*, reconnaissons du moins que la prééminence de ce titre, doit être réservée à ceux qui se sont distingués par l'excellence du dessin & de l'expression. Quelle doit être en effet la science des artistes qui peuvent courir cette carrière d'une manière distinguée? Combien toutes les parties qui composent le corps humain doivent leur être connues, pour disposer à leur gré de tous ses mouvemens, de toutes ses proportions, de toutes ses affections suivant l'âge, le rang, le pays & l'état physique des sujets qu'ils veulent rendre? Etude réfléchie sur les monumens antiques; connoissance approfondie de la partie d'anatomie, où résident les organes des mouvemens; chaleur de pensée pour les caractères, sentiment pour la peinture des passions; détails sur les costumes: tel est

à-peu-près, sur l'objet seul de la figure humaine, ce que doit posséder le peintre d'*histoire*, dans les parties propres à l'art du dessin. Car l'architecture, la perspective, l'*histoire* de tous les pays, la connoissance de beaucoup de branches d'*histoire* naturelle, sur-tout des animaux, & des végétaux, la mythologie, les usages, les instrumens civils militaires & religieux, des peuples anciens & modernes; toutes ces branches & bien d'autres que j'admets, ne peuvent être regardées que comme des connoissances accessoirees aux parties spéciales qui constituent le peintre du grand genre, considéré comme dessinateur. Qu'on y joigne actuellement le mérite du coloris propre à chaque sujet & aux divers espaces, & on aura une idée de l'art de peindre l'*histoire*, & de ce qu'on est en droit d'en attendre. (*Article de M. ROBIN*).

H O

HOMME (subst. masc.) L'*homme* a été vraisemblablement l'unique objet de l'art naissant, & il est resté le principal objet de l'art perfectionné. Le premier sauvage qui a tracé maladroitement un contour, ou qui a grossièrement représenté le relief d'une figure, a cherché, dans ses travaux informes, à imiter la figure humaine; car c'est de l'*homme* que l'*homme* a toujours été le plus occupé.

Ne connoissant rien de plus parfait que lui-même, il a donné aux dieux qu'il a imaginés une forme humaine. Le dieu suprême, pour le sauvage encore brut, est l'*homme d'en haut*, l'*homme* qui roule & lance le tonnerre, l'*homme* qui loge sur les montagnes. Homère pour exprimer les dieux, dit souvent *ceux qui habitent les maisons de l'Olympe*.

C'est le besoin qui a inspiré les arts nécessaires à la vie; c'est la religion qui a donné naissance aux beaux arts. Les premières représentations que l'*homme* air essayées furent celles de ses dieux, & par conséquent des imitations de la figure humaine; puisque c'étoit cette figure qu'il prêtoit aux dieux.

S'il a dans la suite imité des animaux, des plantes, cette imitation avoit pour objet de suppléer à l'écriture qu'on ne connoissoit pas encore. Tels furent les caractères hiéroglyphiques des Égyptiens.

Mais cette sorte de représentation fut très-imparfaite, parce que l'art étoit encore sauvage. Quand il commença à se perfectionner, on avoit déjà trouvé l'écriture alphabétique. Il ne s'occupa donc pas à perfectionner le supplément de l'écriture; parce que ce supplément devenoit inutile.

L'art fut encore assez long-temps consacré à la religion, c'est-à-dire, à représenter les dieux qui avoient des figures humaines. Ensuite il

(1) M. Reynolds n'a pas précisément exclu du genre de l'*histoire* les artistes que cite ici l'auteur de cet article; mais il a divisé ce genre en deux classes. La première, bien supérieure à l'autre, est composée des maîtres qui ont joint la profondeur de pensée, la grandeur d'expression, la simplicité de composition, à la pureté des formes, & dont le coloris sage ne fait que rendre plus puissante encore l'expression générale. La seconde classe, *longo sed proxima intervallo*, est composée des peintres qu'il nomme d'*apparat*, & qui séduisent le spectateur par la magnificence du spectacle & par l'éclat du coloris. Il range dans cette classe Rubens, Paul Véronèse, &c. & prouve que même les qualités qui ont fait la gloire de ces artistes, seroient nuisibles au premier genre, qu'on pourroit appeler le genre *pur & expressif*. On tireroit à-peu près le même résultat des écrits de Mengs, d'où il faudroit conclure que le premier, le vrai genre de l'*histoire*, est celui que, pendant long-temps, presque tous les artistes de l'Europe semblent être convenus d'abandonner. (*Note de l'Éditeur*.)

se proposa de perpétuer le souvenir des grands *hommes*; ce fut donc l'*homme* qu'il continua d'imiter.

Ce premier objet des arts, en fut toujours presque l'unique objet chez les Grecs; les Romains, leurs élèves, ne firent que marcher sur leurs traces & les suivre de loin. Aussi ne peut-on donner aucune preuve que les anciens aient réussi dans l'imitation du paysage. Du moins ce qu'on voit de paysages & de fabriques dans leurs bas-reliefs est-il d'une imitation fort imparfaite. S'ils ont plus approché de la vérité dans l'imitation de quelques animaux, c'est que la structure des animaux se rapproche de celle de l'*homme*, & qu'il ne faut pas une très-longue étude à celui qui fait représenter la figure humaine, pour passer à la représentation d'un animal. Cependant on ne peut prouver par aucun monument que les anciens aient réussi aussi bien que les modernes dans la représentation des chevaux, quoique leurs sculpteurs eussent des occasions fréquentes de faire des quadriges.

On a lieu de soupçonner aussi que les anciens n'ont pas été si loin que les modernes dans la couleur & le clair-obscur, & cette imperfection apparente peut avoir été chez eux le résultat d'une réflexion profonde. Ces artistes philosophes auront bientôt reconnu qu'il est absolument impossible à l'art de parvenir à une parfaite imitation de la nature dans ces deux parties & sur-tout dans la première; & au lieu de s'obstiner à poursuivre ce qu'ils ne pouvoient atteindre, ils se seront contentés pour ces parties d'une apparence vraisemblable. C'est ainsi qu'ils seront sagement convenus de borner leurs études les plus sérieuses à l'imitation des formes & à l'expression.

Ces bornes apparentes qu'ils donnèrent à l'art, en le renfermant dans l'imitation de l'*homme*, leur en firent étendre en effet les limites; car les deux grands moyens de parvenir aux plus brillans succès, sont, de ne point partager ses efforts, & de savoir bientôt renoncer à faire des efforts inutiles.

Ce n'est point en effet se borner, que de se restreindre à l'imitation de l'*homme*; c'est donner à l'art l'objet le plus beau qu'il puisse se proposer; c'est lui offrir le but qu'il est le plus difficile d'atteindre; c'est lui présenter la palme la plus glorieuse qu'il puisse recueillir.

Aussi, quoique nos idées sur l'art soient fort différentes de celles des anciens, nous avons toujours conservé la supériorité au genre qui se se propose de représenter l'*homme* dans tous ses mouvemens, & dans toutes ses affections, & c'est ce que nous appelons le genre de l'histoire.

Et qu'est-ce que la représentation, je ne dirai pas d'une fleur, d'un fruit, d'un arbre, d'un paysage; mais d'une mer en fureur, d'un ton-

nerre enflammé, des convulsions de la nature, & du bouleversement de cette nature insensible, comparée à la représentation de l'*homme* jouissant du calme de la sagesse, ou agité par l'orage des passions? Toutes les autres imitations me laissent froid, si celle de l'*homme* n'y est pas associée. Je vois en peinture, un vaisseau tourmenté par la tempête, un arbre, un édifice, renversés par la foudre, un pays entier bouleversé par un tremblement de terre: j'admire l'adresse de l'artiste, je suis étonné de ce qu'il a si bien menti, lorsque son art ne lui permettoit pas d'atteindre à l'exacte vérité: mais s'il veut m'émouvoir & parler à mon ame, qu'il représente l'*homme* voyant, du rivage, son fils près d'être submergé, l'*homme* qui fremit de crainte, lorsque la foudre a frappé l'arbre sous lequel il cherchoit un asyle, l'*homme* fuyant la terre qui l'a vu naître, & qu'un tremblement va détruire.

Mais sans doute, l'artiste qui a consacré ses principales études à représenter toujours imparfaitement, mais cependant d'une manière séduisante, la foudre, une tempête, un tremblement de terre & les théâtres de ces phénomènes, n'a pu étudier l'*homme* assez profondément, pour représenter toute la beauté de ses formes, & toute l'énergie des affections qu'il éprouve à ces différens spectacles. Je serai donc bien plus fortement remué par l'artiste supérieur, qui, ayant fait de l'*homme* sa principale & même son unique étude, ne fera que m'indiquer le tonnerre, la tempête, le tremblement de terre, & me représentera, dans toute leur perfection, les formes & l'expression de l'*homme* qui est témoin de ces phénomènes.

Il est donc certain que les artistes de l'antiquité avoient choisi la plus grande, la plus belle partie de l'art; & s'ils ont surpassé les modernes dans cette partie, on peut dire qu'ils leur ont été supérieurs dans l'art.

Méprisons encore les anciens maîtres de l'art: rions de ce qu'ils ignoroient ce qu'ils n'ont pas voulu connoître: enorgueillons-nous de nos avantages dans des parties subalternes: je crois voir un adroit faiseur d'acrostiches, un patient remplisseur de bouts rimés, vouloir usurper le trône d'Homère.

Les anciens, peut-être, n'auroient pas représenté un coup de tonnerre aussi bien qu'un de nos paysagistes; mais ils auroient représenté le Dieu qui lance la foudre, & j'aurois frémi au seul aspect de ses sourcils: ils n'auroient point, par le fracas de ce que nous appelons une grande machine, représenté le jugement dernier, ou la chute des anges rebelles; mais ils auroient représenté le Juge des anges & des hommes, & mon œil timide auroit pu soutenir à peine cette imposante représentation. Ils auroient moins occupé mes yeux, & peut-être

mon esprit ; mais ils auroient dominé sur mon ame. C'est donc l'homme que l'art doit sur-tout étudier. s'il veut exercer sur l'homme l'empire le plus puissant. (*Article de M. LEVESQUE.*)

HONNEUR. (subst. masc.) L'honneur d'un artiste est d'exceller dans son art ; mais il perdra pour son talent, tout le temps qu'il ne craindra pas d'employer à la recherche des honneurs, & cette recherche occupant une partie de ses esprits, au moment où il recevra les honneurs qu'il aura poursuivis, il sera moins digne de les obtenir.

Mais s'il est dangereux pour les artistes de courir après les honneurs, il est très-avantageux pour l'art que les honneurs viennent les chercher. On ne sauroit douter que ceux qui furent accordés aux arts dans l'ancienne Grèce, n'aient contribué beaucoup à leur perfection.

Les villes de la Grèce honoroient sans doute la peinture, quand elles enrichirent Zeuxis, & quand, dans la suite, elles recurent avec reconnaissance le présent de ses ouvrages.

Un édit public ne permit qu'aux personnes libres d'exercer les arts ; on eût craint qu'ils ne fussent souillés par des mains qui avoient porté des fers. Les élémens de la peinture, ou plutôt du dessin, furent ce qu'on apprit, avant toutes choses, aux enfans de condition libre.

Pamphile, le maître d'Apelles, exigeoit un talent de ceux qui vouloient apprendre son art : si les autres maîtres suivirent son exemple, les enfans du bas peuple, à qui la démocratie permettoit de s'élever aux charges publiques, & de prendre part aux plus grands intérêts de l'état, ne pouvoient aspirer à cultiver les arts.

Alexandre aimoit Apelles, se plaisoit à venir s'entretenir avec lui dans son atelier, & ne s'offensoit pas des réponses quelquefois un peu familières du peintre.

Ce Démétrius, à qui ses conquêtes firent donner le nom de *Poliorcetes*, (le preneur de villes) ne marqua pas moins de bienveillance pour Protogènes. Le prince, pour se délasser du siège de Rhodes, alloit visiter l'artiste dont la maison étoit dans la campagne.

Les arts ne furent pas de même considérés à Rome. Il est vrai que des patriciens exerçoient la peinture ; mais suivant l'esprit public des Romains, c'étoit l'homme alors qui honoroit l'art & dans la Grèce, c'étoit l'art qui honoroit l'homme.

Les arts, après leur renaissance, furent excités par des honneurs. Léonard de Vinci mourut dans les bras du Roi de France. Le fier Jules II honoroit Michel-Ange autant qu'il pouvoit honorer quelqu'un ; c'est-à-dire, que du moins il le considéroit un peu plus que les *Monsignori* de sa cour.

Raphaël, aimé de Léon X, eut l'espérance d'être cardinal.

L'Empereur Maximilien se plaisoit à voir travailler Albert Durer, & l'enoblit. Ce peintre obtint l'estime de Charles-Quint & de Ferdinand, son Frère, Roi de Hongrie & de Bohême.

On connoît la considération que le terrible Henri VIII, Roi d'Angleterre, eut pour Holbein. « De sept payfans, je pourrais faire » sept comtes comme vous, dit-il à un seigneur » ennemi d'Holbein ; mais de sept comtes, je » ne pourrais faire un Holbein ».

Nous avons fait connoître à l'article *Ecole*, les honneurs que Rubens reçut à la cour de Philippe IV, Roi d'Espagne, & à celle de Charles II, Roi d'Angleterre.

Si l'artiste vit dans un temps où l'art ne soit pas honoré, qu'il se considère & s'honore lui-même. Si les riches, les grands ont peu d'estime pour les arts, qu'il se garde bien de les fréquenter ; il perdroit auprès d'eux l'énergie qui lui est nécessaire, concevrait quelque doute sur la dignité de sa profession & risqueroit de se moins estimer lui-même, en se voyant médiocrement estimé. L'illusion d'un noble orgueil lui est utile ; qu'il la conserve précieusement. (*Article de M. LEVESQUE.*)

HORIZON. (subst. masc.) Ce mot a, dans le langage de la peinture, la même signification que dans la langue ordinaire ; c'est-à-dire, qu'il sert à nommer la ligne où se réunissent le Ciel & la terre : il vient d'un mot grec qui signifie *déterminer, fixer la limite*. Cependant on s'en sert dans la peinture, sous deux rapports différens : le premier est relatif à la perspective. On appelle *horizon*, ou ligne horizontale, la ligne sur laquelle aboutissent les rayons visuels. On nomme *horizon*, l'endroit du tableau où la terre touche au ciel, & c'est la seconde application de ce mot. Mais on exprime plus proprement cette partie du tableau par le mot *lointain*. En ce sens, la meilleure méthode de rendre l'horizon relativement aux couleurs, aux effets & aux manières diverses des habiles peintres, pourroit former un article qui sera mieux placé sous le mot *LOINTAIN*. Ainsi nous nous contenterons de dire ici quelque chose sur l'horizon dans la perspective.

Nous avons établi que c'étoit sur la ligne horizontale que se plaçoit le point où se réunissent les rayons visuels, & qu'on appelle communément le point de vue. C'est une convention d'autant mieux fondée que l'œil de l'homme qui contemple, sans intention particulière, une vaste campagne, ou l'étendue de la mer, s'arrête ordinairement à l'horizon.

La ligne de l'horizon doit être en perspective du niveau le plus exact : aussi emploie-t-on figurément les expressions, *ligne horizontale, surface, plan horizontal*, pour exprimer le niveau de ces plans, de ces surfaces, de ces lignes.

Cette qualité spéciale de l'*horizon* en perspective, détermine la différence de cette application du mot, d'avec celle qui se donne à l'*horizon* ou lointain, dans une peinture, car ce lointain ou *horizon* peut être très varié de formes.

Ce n'est pas une chose indifférente pour un peintre, que de bien ou mal placer, dans son ouvrage, la ligne *horizontale*. Si elle est placée haute, il faudra voir davantage le dessus des objets ; si cette ligne est basse, ses dessous ou profondeurs deviennent plus raccourcies.

Un artiste raisonnable se détermine sur ce choix par la place que doit occuper son ouvrage, & par les objets qu'il se propose de rendre. S'ils sont d'une nature à produire une parfaite illusion, tels que des meubles, de l'architecture, ou tous autres objets sans mouvement ; alors il doit suivre la loi donnée par la nature, & placer l'*horizon* suivant le lieu qu'occupera le regardant. S'il fait un tableau d'histoire, alors sans s'écarter de cette loi d'une manière choquante, il doit cependant s'en éloigner autant qu'il le faut pour conserver de la grace, disons plus, de la vraisemblance dans son ouvrage : autrement ce seroit le cas de lui appliquer cette leçon :

Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

En effet, supposons qu'un peintre ait à faire un tableau destiné à être placé à vingt pieds

de terre ; s'il met l'*horizon* tel qu'il seroit dans la nature, s'il voyoit d'en-bas la scène réelle qu'il veut peindre, il placera cette ligne à 14 ou 15 pieds au dessous du bas de son tableau ; & alors toutes les hauteurs des objets de son tableau, deviendront raccourcies, & produiront des effets désagréables, sur-tout dans un sujet dont l'action se passeroit sur la terre, & par rapport aux figures debout.

D'un autre côté, lorsque les peintres choisissent un *horizon* trop haut, les objets de leurs tableaux ont l'air de se renverser sur les spectateurs. C'est une pratique qui produit des effets ridicules, & qu'il faut fuir, quoique le Tintoret en ait fait un assez fréquent usage.

Ainsi, pour concilier la vraisemblance avec la nécessité de plaire, il est avantageux de placer la ligne d'*horizon* un peu bas, sur-tout lorsque le tableau doit être élevé, sans cependant le faire sortir de la scène.

Nous savons que cette conciliation est contre le système de quelques peintres qui n'ont pas fait difficulté de placer l'*horizon* hors d'œuvre, quand l'exposition de leur tableau leur a semblé l'exiger. L'art de peindre est aussi l'art de plaire, & on peut sacrifier cette loi de rigueur, sur-tout lorsque des peintres habiles en perspective, en ont usé ainsi. Il nous suffit de citer le Vouet, le Sueur, Jouvenet, la Hyre & Carle Maratte, qui sont assurément des modèles à suivre sans balancer. (*Article de M. ROBIN.*)



I

JALOUSIE (subst. fem.). Funeste maladie de l'ame, qui attaque souvent les artistes. Deux rivaux ne disputent ordinairement qu'un objet chéri ; mais, chez les artistes, deux amours, également puissans dans l'ame dont ils s'emparent, y font naître à-la-fois une double jalousie : l'un de ces amours est celui du profit, & l'autre celui de la gloire.

Les artistes, dans leur vie occupée & tranquille, devoient ne nourrir que des affections douces ; mais, dans le silence paisible de leurs ateliers, trop souvent l'envie ronge leur cœur ; elle les a quelquefois portés au crime.

L'art renaîsoit à peine, quand André, jaloux de Dominique, porta le poignard dans le cœur de son maître, de son bienfaiteur, de son ami.

Michel-Ange, jaloux de la réputation du Vinci, lui causa tant de degouts, qu'il l'obligea de s'expatrier ; il s'efforça de faire regarder Raphaël comme un plagiaire, & de lui susciter pour rival, Fra Bastian del Piombo.

Par-tout la jalousie poursuivait le doux & modeste Zampieri, qu'on appelle le Dominiquin. Quand il eut fini son tableau de la communion de Saint-Jérôme, que le Poussin comptoit entre les plus beaux de Rome, Lanfranc se hâta de faire graver à Bologne, le même sujet qu'avoit peint Louis Carrache, & pandit à Rome cette estampe & eut soin de faire remarquer quelques ressemblances qui se trouvoient entre l'ordonnance de Louis, & celle du Dominiquin. La plupart des contemporains crièrent au plagiat, & soutinrent que Zampieri étoit incapable de rien faire par lui-même. il est vengé par la postérité.

Malheureux à Rome, il alla travailler à Naples, & y trouva un autre ennemi jaloux, un nouveau persecuteur, l'Espagnol, qui disoit que le Dominiquin ne méritoit pas le nom de peintre, & qu'il ne savoit pas même manier le pinceau. Il mourut de langueur & de faim, dans la crainte d'être empoisonné.

Des artistes jaloux, gâtèrent les beaux tableaux que le Sueur avoit peints pour le cloître des Charreux, & qui appartiennent maintenant au Roi. Les plus belles têtes, les plus savantes expressions furent détruites avec le couteau. On voit que cet instrument a été employé avec art, & par des mains exercées au dessin. Des expressions justes & précises, ont été rendues ridicules par la marche savante du couteau. On reconnoît qu'il étoit tenu par des gens

I

qui savoient faire ce que les artistes appellent des caricatures. Ce n'auroit pas été de cette manière, que des ignorans auroient pu gâter un bel ouvrage, & les ennemis cachés de le Sueur, se sont décelés par leur habileté même. On a prétendu qu'il étoit mort empoisonné, & des artistes avoient seuls intérêt d'avancer ses jours.

La jalousie des artistes n'a pas toujours une énergie atroce : elle est plus souvent basse & mesquine. Elle les détourne de leur art, pour les appliquer à de petites manœuvres, à de petites intrigues. En avilissant leur ame, elle ne peut que dégrader leurs talens. Croit-on qu'il soit possible de s'occuper dans le monde, de manèges humilians, & de retrouver, dans son atelier, la noblesse qui est nécessaire à l'exercice des arts ? (*Article de M. LEVESQUE.*)

I C

ICHOGRAPHIE. (subst. fem.) Ce mot signifie proprement le plan ou la trace que forme, sur un terrain, la base d'un corps qui y est appuyé. Il vient du grec *ixvos trace, vestige* & de *γράφω, j'écris, je trace*. L'*ichnographie*, est véritablement une description de l'emprunte ou de la trace d'un ouvrage.

Ce mot n'est en usage ni parmi les peuples ni parmi les sculpteurs ; mais il est adopté par des arts qui tiennent eux-mêmes au dessin, & il signifie toujours des espèces particulières de *dessins*.

En *perspective*, c'est la vue ou la représentation d'un objet quelconque, coupé à sa base, ou à son rez-de-chaussée, par un plan parallèle à l'horizon.

L'*ichnographie*, en *architecture*, est une section transverse d'un bâtiment, qui représente la circonférence de tout l'édifice, des différentes chambres & appartemens, avec l'épaisseur des murailles, les distributions des pièces, les dimensions des portes, des fenêtres, des cheminées, les saillies des colonnes & des piedroits, en un mot avec tout ce qui peut être vu dans une pareille section.

En *fortification*, le mot *ichnographie* signifie le plan ou la représentation de la longueur & de la largeur des différentes parties d'une forteresse, soit qu'on trace cette représentation sur le terrain ou sur le papier.

C'est aussi dans la même science, le plan ou

le dessin d'une forteresse coupée parallèlement & un peu au-dessus du rez-de-chaussée.

En un mot, l'*ichnographie* est la même chose que ce que nous appellons *plan géométral* ou simplement *plan*. Elle est opposée à la *stéréographie*, qui est la représentation d'un objet sur un plan perpendiculaire à l'horizon, & qu'on appelle autrement *élévation géométrale*. (*Article de l'ancienne Encyclopedie.*)

ICONOGRAPHIE. (subst. fem.) Ce mot est formé du grec *εικὼν*, *image* & de *γραφω*, *j'écris*. Il ne s'emploie que pour signifier la description des restes de l'antiquité qui peuvent être regardés comme des images ou représentations, tels que statues, bustes, fresques, mosaïques. Quoiqu'il exprime une idée relative aux arts, il appartient plutôt à la langue des érudits & des antiquaires, qu'à celle des artistes.

ICONOLOGIE. (subst. fem.) Ce mot composé de deux mots grecs, dont l'un veut dire *image* & l'autre *langage*, *discours*, est en effet une sorte de langage dans lequel on emploie, pour s'exprimer, des images ou symboles. C'est une écriture hiéroglyphique, que savent lire toutes les nations, quoique différentes de langues, pourvu que la mythologie des Grecs & des Latins, & certaines autres conventions ne leur soient pas inconnues. Si l'on représente, par exemple, une figure de femme, vêtue d'un manteau semé de fleurs de lys, & rendant hommage à Apollon, on entendra, depuis Cadix jusqu'à Moscou, que ce tableau *iconologique*, signifie que la France estime les arts; & leur rend une espèce de culte. Ainsi les peintures allégoriques & emblématiques, appartiennent à l'*iconologie*, ou plutôt elles n'en sont pas différentes.

Tout ce qui peut s'exprimer par des figures, des images, est du ressort de l'*iconologie*. C'est une langue dont on ne pourra jamais donner le dictionnaire complet, parce que l'imagination a le droit de l'enrichir tous les jours. On la parlera toujours bien, quand on la parlera clairement, & l'emploi des expressions nouvelles, recevra des éloges, quand il n'aura pas d'obscurité.

Winckelmann, dans son *essai d'allégories pour les artistes*, indique trois moyens d'enrichir cette langue, en puisant cependant toujours ses expressions dans l'antiquité. Le premier est de donner aux anciennes images une signification nouvelle, comme en citant les vers d'un poète, on les détourne quelquefois du sens de l'auteur; le second est de se servir des usages, des mœurs, des proverbes des anciens, pour en faire de nouvelles images; & le troisième est de choisir dans les histoires

anciennes les plus connues, un événement qui ait un rapport frappant à ce que l'on veut exprimer.

Les sources les plus propres & les plus fécondes du langage *iconologique*, sont les poésies d'Homère, de Virgile, d'Horace, & les monumens de l'antiquité, médailles, pierres gravées, statues, tombeaux &c, & les ouvrages allégoriques, des plus sçavans & des plus ingénieux artistes modernes. Si l'on veut lire les poètes récents, dans le dessein d'enrichir la langue des images, il pourra bien arriver qu'on y trouve moins de richesses que chez les anciens, & que leur style en ce genre, paroisse plus diffus & moins expressif.

Nous avons plusieurs traités d'*iconologie*. Celui de César Ripa est plus connu que tous les autres, sans mériter de l'être davantage. Dans le grand nombre d'images qu'il a rassemblées, il n'en est qu'un petit nombre qui puissent convenir aux artistes; encore les a-t-il chargées d'accessoires & d'inscriptions ou devises qu'il faut élaguer. On voit qu'il ne connoissoit absolument point les arts.

Il y a bien des moyens de parler la langue *iconologique*. Tantôt on n'emploie qu'une seule figure de la mythologie; ainsi le dieu Mars peut signifier la guerre. Tantôt on en rassemble plusieurs; ainsi Minerve tenant l'Amour enchaîné, signifie que l'amour peut être dompté par la sagesse. Quelquefois on prendra un sujet historique, & pour signifier la constance, on représentera Mutius Scévola se brûlant la main sur un autel. Quelquefois ce sera un animal qui exprimera l'idée que l'on veut peindre; le loup, par exemple, exprimera la fureur, le lion la générosité. On peut aussi prendre pour symbole une chose inanimée; une charue représentera l'agriculture; une bêche, le jardinage; une lyre, la musique.

La plupart des exemples que nous venons de citer, ne sont que des mots de la langue *iconologique*; on peut en combiner plusieurs ensemble, pour former un discours & développer une ou plusieurs pensées.

Ce que nous appellons des armes parlantes, fait aussi partie de l'*iconologie*. Ainsi la ville d'Egine, étoit désigné par une chèvre, parce que le nom grec de cette ville, vient du mot qui signifie *chèvre*. Un artiste nommé Batrachus, au lieu de mettre son nom à son ouvrage, y sculpta une grenouille, parce que son nom signifiât *grenouille*.

Nous ne donnerons point ici un traité d'*iconologie*, mais nous allons rassembler un certain nombre de symboles *iconologiques*; c'est aux lectures, aux observations, à l'imagination des artistes d'enrichir ce fonds, qui dans cet article aura peu d'étendue. Mais c'est peu de peindre & de sculpter des figures allégo-

riques

sans doute, mais où cependant elle est généralement belle; sous un climat dont la douceur rend les vêtemens incommodes à des hommes qui agissent; sous des mœurs inspirées par ce climat, & qui permettoient aux hommes de se dépouiller, non seulement pour les exercices de la gymnastique, mais pour la plupart des exercices de la vie; ils étoient aussi habitués à voir le nud, que nous le sommes à voir des vêtemens, & ils faisoient aussi vite la beauté des formes, que nous faisons la beauté & la bonne coupe d'un habit. Ces comparaisons, je ne dirai pas fréquentes, mais habituelles de différentes formes, & de leur jeu dans les différentes actions, donneront aux artistes grecs un sentiment exquis du beau, & ils ont fait passer ce sentiment dans leurs ouvrages. C'est donc en étudiant ces ouvrages, que l'artiste moderne acquerra l'idée du beau qu'il ne se formeroit jamais par l'inspection du petit nombre de modèles qu'il pourroit se procurer à grands frais dans toute la vie.

Mais comment se former une idée de la beauté générale, puisqu'il y a dans l'espèce humaine différentes classes de beautés, & que celle d'un Hercule n'est pas celle d'un Apollon ou d'un gladiateur?

L'idée générale de la beauté humaine la plus parfaite doit être prise dans l'âge le plus parfait, c'est-à-dire, dans celui où l'homme a pris tout son accroissement & toute sa beauté, sans avoir éprouvé aucune dégradation; elle sera prise dans l'état le plus noble, c'est-à-dire, dans celui qui permet à l'homme les exercices qui développent sa beauté, sans lui imposer aucun de ceux qui la déforment. C'est de ce premier modèle que l'on partira pour trouver les différentes classes dans lesquelles les hommes peuvent être partagés par leurs habitudes, leurs travaux, leurs conceptions même qui ont de l'influence sur l'extérieur. Chacune de ces classes aura sa beauté générale, exempte des défauts individuels. La beauté d'Apollon sera celle d'un homme qui exerce habituellement & doucement une partie de ses forces: la beauté d'Hercule sera celle d'un homme qui les exerce habituellement toutes, & même avec une sorte de violence, mais sans excès: la beauté de Vulcain, s'il pouvoit être beau, seroit celle d'un homme qui, non seulement, les exerce, mais qui les excède. De ces trois sortes de beautés, la première seule aura le complément de la perfection. Il en sera de même des âges différens de l'âge parfait; il manquera quelque chose à la perfection, dans les uns, parce qu'ils ne l'auront pas encore atteinte, dans les autres, parce qu'ils en auront déjà perdu. Ainsi la beauté d'un vieillard sera celle d'un homme qui eut la beauté parfaite dans la pleine virilité, & dont la nature semble respecter encore la beauté, même en

Beaux-Arts. Tome I.

la dégradant. Son maintien témoignera qu'il est affoibli, mais on reconnoitra qu'il fut vigoureux autrefois. Les plis que forment les muscles de la face, seront creusés plus profondément, mais la peau de son visage ne sera pas sillonnée de rides multipliées, & se croisant entre elles; ses paupières n'auront plus leur première fermeté, ses joues leur première rondeur, ses regards leur ancien feu, & l'on pourra remarquer quelque foiblesse dans les muscles moteurs de ses lèvres. L'adolescence n'aura pas la plénitude qui doit former la beauté de l'homme: on sentira dans la maigreur de ses muscles la fatigue qu'ils viennent d'éprouver en prenant leur accroissement en longueur; mais c'est l'âge suivant qui accomplira leur accroissement, en épaisseur, & qui achèvera leur perfection. On verra qu'il ne leur manque plus que ce dernier accroissement pour y parvenir, & cet âge est déjà beau de la beauté qu'il promet, & dont il approche. L'enfance ne manque pas elle-même de sa beauté générale. La rondeur excédente de ses formes indique qu'elles ont des développemens à éprouver pour parvenir à la beauté de l'adolescence, & à celle de la virilité; son action est une maladresse naïve & gracieuse, parce que cet âge n'a pas la force & l'expérience qui donne la justesse des mouvemens.

Ces réflexions, la plupart fournies par M. Reynolds, nous conduisent à la connoissance d'une beauté déjà *idéale*, puisqu'elle ne se trouve dans aucun individu. On l'appelleroit pourtant mieux *beauté de choix*, ou, suivant l'expression de M. Falconer, *beauté de réunion*, puisqu'elle forme un tout dont on a choisi dans la nature les parties dispersées, pour les rassembler en un seul objet. Mais pour parvenir au dernier complément de l'*idéal*, il reste encore à revenir sur ce tout formé de différentes parties prises dans la nature, & dont aucune n'est défectueuse, pour supprimer celles dont la beauté inférieure, ou l'utilité moins sensible, ou le volume moins apparent, nuit aux formes qui ont un caractère frappant de beauté, de grandeur & d'utilité. C'est ce qu'ont fait les anciens; & c'est par ce moyen, qu'ils ont élevé l'art au point de représenter la nature héroïque, & même une nature divine, vraisemblable dès qu'on suppose les Dieux sous la figure de l'homme. Ils ont supprimé des parties de l'homme, toutes celles qui rendent témoignage de sa foiblesse, & dès lors la forme humaine ne sembla plus indigne des Dieux.

Cette suppression des parties subalternes, ordonnée par l'art à celui qui veut le traiter dans toute sa grandeur, n'est pas moins imposée par la nature. En effet, pour ne parler ici que du peintre, s'il se place à une distance convenable pour embrasser d'un coup-d'œil son modèle,

dans tout son ensemble, & les masses dans toute leur valeur, cette distance suffira pour effacer à ses yeux les petits détails. S'il fait un tbl eau d'histoire, la distance sera plus grande encore, puisque son œil embrasse la scène entière. C'est une des raisons pourquoi le dessin doit avoir plus de grandeur, plus de sacrifices des parties subalternes, plus d'*ideal* enfin dans l'histoire que dans le portrait. Nous avons déjà fait ailleurs cette observation; & nous avons remarqué que le Poussin, le plus idéal de tous les peintres, étoit peut-être aussi le plus vrai de tous, & dans le dessin, & dans la couleur de ses figures, parce qu'il les peignoit telles qu'elles paroissent dans la nature à la distance où il étoit censé les voir.

Les veines ne se voient pas à la distance que nous supposons entre l'artiste & son modèle; mais sur-tout elles ne se trouvent pas dans la nature *idéale* des divinités, & jamais les anciens n'ont commis la faute de leur en donner. Les veines ne sont apparentes que par le gonflement qu'y cause le sang: mais le sang grossier des mortels ne couloit point dans les veines des Dieux. Homère nous apprend qu'ils avoient, au lieu de sang, une liqueur plus fluide, plus subtile, plus convenable à leur nature immortelle, & cette liqueur se nommoit ichor.

Quoiqu'on ne parle ordinairement de l'*idéal* que pour la beauté des formes, il peut, & doit même se trouver dans toutes les parties de l'art. La composition, la distribution sont toutes *idéales*. Le peintre n'a pas vu son sujet, il le trouve représenté dans son idée, & c'est cette représentation qu'il transporte sur la toile. Quand ce sujet seroit tellement détaillé par l'histoire, que le nombre même des figures en fût absolument déterminé, & que leur action fût exactement décrite, combien l'idée de l'artiste n'a-t-elle pas encore d'influence sur la manière de les placer, de les mettre en attitude, de prêter à quelqu'une d'elles un geste peut-être qui fera citer le tableau par la dernière postérité.

Un valet de geole doit donner le poison à Socrate: voilà un personnage obligé par le sujet, & dont l'action est déterminée. Mais quel récit a jamais déterminé la beauté *idéale* de l'action que M. David prête à cette figure? Ce valet présente la coupe en détournant le corps entier. Il doit l'offrir, il voudroit la retirer, & pour tenir le bras rendu, il fait sur lui-même un tel effort, que tous les muscles de ce bras sont dans une violente contraction. La convulsion intérieure que lui fait éprouver sa situation douloureuse, s'annonce dans un de ses pieds qui ne pose que sur le talon. Socrate doit prendre la coupe: mais l'histoire dit-elle qu'il n'a pas même tourné la tête du côté de cette coupe, qu'il l'a prise comme à tâton & d'une manière distraite, daignant à peine, tout occupé des

matières sublimes dont il entretient, pour la dernière fois, ses auditeurs, penser au poison qu'il reçoit & qui va lui donner la mort? Cette pensée n'étoit écrite que dans l'idée de M. David. Mais quel étonnant contraste! Socrate prend nonchalamment le poison mortel, comme si cette action lui étoit indifférente, & le valet qui le lui donne souffre dans toutes les parties de son corps, comme s'il étoit menacé lui-même du trépas.

Dira-t-on que les détails, dans lesquels je viens d'entrer, se rapportent à l'expression & non pas à la composition? Je réponds qu'ils appartiennent si bien à la composition, qu'ils concernent l'attitude, & ce que, dans l'école, on appelle la *pose* des figures. Mais j'ajoute que l'expression est en effet une partie dominante de l'art qui s'empare de toutes les autres, & je soutiens, contre ce qu'a dit quelque part M. Watelet, qu'elle est la principale de toutes. Le but de l'art est d'exprimer le sujet qu'il se propose, & c'est pour atteindre ce but, qu'il trace des formes, qu'il dispose des figures & des accessoires, qu'il éclaire son sujet, qu'il le colore. Otez-lui ce but, il ne fait plus qu'agencer des figures sans objet, & placer de la couleur sur la toile pour amuser les yeux.

Cette belle partie de l'art, l'expression, est presque toute *idéale*. Dans la nature, l'expression est fugitive; sur-tout dans les passions vives, les mouvemens de l'âme se succèdent, se chaîssent, se combattent. On ne peut les copier sur un modèle. Lui ordonner de poser une expression c'est lui ordonner d'en faire la grimace: car on n'exprime qu'en grimaçant ce qu'on ne sent pas. Alors les figures, loin d'avoir pour le spectateur le charme qu'inspire une action naïve, lui causeront la sorte d'aversion que sont éprouver les physionomies fausses. On verra bien en effet des figures qui agissent, mais elles sembleront agir avec perfidie, ou ce qui arrivera de moins malheureux pour l'ouvrage, ce sera d'y voir, non une action véritable, mais une scène de théâtre mal jouée. Il faut donc que l'artiste trouve dans son *idée*, ce qui ne s'est montré quelquefois à lui dans la nature que pour lui échapper à l'instant, & souvent même ce qu'il n'a jamais vu précisément, comme il le représente. M. David avoit-il vu Socrate prendre la coupe, & le valet la lui donner? avoit-il vu même quelque chose qui eût un rapport bien sensible à cette scène d'expression?

Combien n'entre-t-il pas d'*idéal* dans le choix des masses d'ombre & de lumière, savamment assorties à l'expression du tableau, & destinées à en assurer l'effet & en accroître la beauté? Un jour pur & serein éclaire souvent dans la nature une scène funeste; mais le peintre, comme le poète, fait reculer d'horreur le Soleil, & n'éclaire que d'un jour obscur le théâtre du crime

du malheur. Au contraire, dans la nature, souvent l'action la plus gaie n'est éclairée que d'un jour nébuleux, & se passe sur une scène dépouillée de tout agrément : mais le peintre, véritable enchanteur, répand sur cette scène tous les charmes de son art, & ordonne au jour le plus brillant de l'éclairer. Il prescrit à la nature nouvelle qu'il fait naître, les couleurs dont elle doit se vêtir. A-t-il besoin de masses grisâtres ? il défend à tous les objets qui ne sont pas de cette teinte de venir troubler l'harmonie de son ouvrage. Veut-il des couleurs brillantes ? Tous les objets, sur lesquels la nature a répandu le plus d'éclat, viennent se soumettre à son choix. Des tons vigoureux sont-ils nécessaires au prestige de son art ? Les vêtemens de ses figures, les teintes de leur chair & jusqu'aux êtres inanimés se prêtent aux ordres de l'artiste, & se placent à l'endroit de son chef-d'œuvre qu'ils doivent embellir. Il ordonne même de s'éteindre à des lumières subalternes qu'indique la nature, quand elles nuisent à l'accord de son ouvrage.

Nous avons vu à l'article *DRAPERIE*, combien il entre d'*idéal* dans cette partie de l'art. Enfin l'art n'est pas précisément la nature ; il est une magie puissante qui gouverne la nature à son gré, ou qui plutôt crée à son gré un monde fantastique. Si l'on veut que l'art ne soit que la nature, il ne sera pas elle, & n'en offrira qu'une imitation froide & inanimée. C'est à l'*idée* créatrice qu'il doit tous les charmes qui lui donnent la vie. (*Article de M. LEVESQUE*)

J É

JÉSUS-CHRIST. Il est peu d'amateurs des arts qui ne se soient plaints de la face gothique & peu noble que les artistes semblent être convenus d'adopter pour la figure du *Christ*. Dans la plupart des ouvrages où il est représenté, sa tête a moins de caractère que toutes celles du tableau, & l'homme Dieu, l'humanité divine n'a pas la beauté commune entre les hommes. Les grecs ont donné une beauté divine à tous les objets de leur culte ; & les artistes chrétiens n'ont pas su donner même une beauté humaine à leur Dieu ! Que signifie cette face maigre & allongée que termine d'une manière ignoble une barbe mal fournie ? Quoi ! le Jupiter Olympien remplissoit d'un respect mêlé de terreur ceux qui entroient dans son temple ; &, dans les temples chrétiens, c'est une physionomie triviale qui annonce le Dieu ! On vient rendre à l'image une vénération relative, & l'image repousse la vénération : la piété du fidèle est dans son cœur, & l'image la refroidit par le canal des sens ! Convient-il aux artistes de parler du beau

idéal, & de ne pas même donner au Dieu fait homme une beauté vulgaire ?

On doit penser que, pour la tête du *Christ*, ils ont généralement voulu se conformer à un caractère déjà convenu avant les beaux siècles de l'art, ou qu'ils ont pris pour modèle le mouchoir de Véronique. C'est ce que peut faire croire l'exclamation de Paul Lomazzo sur cette relique : « Abbiamo principalmente » d'effere grandemente obligati a rendere ce- » tinovamente grazie singolari à *Christo* nostro » signore, ch'è vollè effo medesimo effere pit- » tore, stampando la sua sacratissima effigie nel » velo di Santa Veronica, acciò ch'è restasse » à posterì per uno effempio singolare di lui, » ch'è gl'inchinasse ad amarlo e riverirlo, ve- » dendola, come si vede à Roma ». Les peintres n'avoient donc qu'à se conformer encore, pour la figure de la Vierge, au portrait que les esprits crédules regardent comme un ouvrage de Saint-Luc, & que l'on voit aussi à Rome.

Daniel de Volterre, dans son beau tableau de la descente de croix, s'est écarté, pour la tête du *Christ*, du caractère convenu, sans se rapprocher beaucoup plus de la beauté.

« Les sublimes conceptions des artistes an- » ciens sur la beauté des héros, dit Winckel- » mann, auroient dû faire naître aux artistes » modernes, lors qu'ils ont à traiter la figure » du Sauveur, de l'accorder avec les prophé- » ties qui l'annoncent comme le *plus beau* par- » mi les enfans des hommes. Mais dans la » plupart de ces figures, à commencer par » celle de Michel-Ange, l'idée paroît emprun- » tée des productions barbares du moyen âge : » on ne peut rien voir de *plus ignoble* en » physionomie que les airs de tête du *Christ*. » Que Raphaël a eu des conceptions bien plus » nobles ! C'est ce que nous voyons, entr'autres, » dans un petit dessin qui se trouve au cabinet » royal Farnèse, à Naples, & qui représente » *Jésus-Christ* porté en terre : la tête du sau- » veur offre la beauté d'un jeune héros sans » barbe. Annibal Carrache est le seul, à ce » que je sache, qui ait suivi Raphaël. C'est » ce qu'on voit à trois tableaux qui represen- » tent le même sujet ; le premier est à Naples » au cabinet dont nous venons de parler ; le » second, à Rome, à *san Francesco a Ripa* ; » & le troisième, dans la même ville, au » palais Farnésien. Cependant si quelques per- » sonnes regardoient comme une innovation cho- » quante de représenter ainsi le sauveur, parce » qu'il est d'usage de le représenter avec de » la barbe, je conseillerois du moins à l'ar- » tiste de contempler & de prendre pour mo- » dèle le *Christ* de Léonard de Vinci. Pour » moi, je n'ai rien vu de plus beau dans ce genre » qu'une tête du sauveur de la main de ce » maître ; tête admirable, qui se trouve dans

» le cabinet du prince de Lichtenstein à Vienne :
 » elle est barbue ; mais elle porte l'empreinte
 » de la plus haute beauté virile , & on peut
 » la recommander comme le plus parfait mo-
 » dèle ».

Nous ne croyons pas qu'on puisse hasarder de représenter le *Christ* sans barbe , parce que les Juifs de son temps n'avoient pas coutume de se raser. Mais si la tête de *Christ* du Vinci est digne des éloges que lui accorde Winckelmann , il seroit à désirer qu'elle fût rendue publique par une gravure très-précise. Ce modèle ne seroit pas inutile aux artistes , & il en est peu qui puissent l'aller consulter à Vienne. (*Article de M. LEVESQUER*)

JET. (subst. masc.) Le *JET des draperies*. Il est porté au plus haut degré de perfection , quand les étoffes sont disposées de manière qu'elles paroissent jetées par la nature elle même. Ce mérite suppose de l'imagination , du goût , & un esprit juste. Car lorsque la raison ne guide pas le sculpteur ou le peintre dans cette partie essentielle de leurs arts , ils ne produisent que des draperies fantastiques qui peuvent plaire un instant , parce qu'elles ont d'extraordinaire , mais qui , regardées avec un peu d'attention , déplaisent bientôt à quiconque a l'amour du vrai. En parlant de la manière fautive de draper , les ouvrages de de Vos , de Stradan , de Golzius reviennent à l'esprit. Ces artistes ne s'occupaient que de contrastes & de mouvemens violens , & ils ont fait des draperies dont le *jet* étoit opposé à l'action de leurs figures. Mais sans nous arrêter aux singularités de ces peintres d'un exemple dangereux , occupons-nous des moyens par lesquels les grands maîtres ont réussi dans le *jet* de leurs draperies : ils y ont mis du naturel , de la variété , de l'ordre , de la gradation & de la grace.

Le naturel se trouve par le principe simple & précieux , qu'une étoffe doit être *jetée* , de manière qu'on lise sans peine sa marche sur le corps qu'elle enveloppe , & qu'il semble qu'en la prenant par un coin , on puisse en dépouiller la figure qu'elle habille.

Quelque vraie que paroisse cette méthode , quelque connue qu'elle soit , rien néanmoins n'est plus commun que de trouver , même dans de fort bons tableaux , des figures dont on a peine à suivre la marche du vêtement. Bien entendu que l'on ne parle ici que des vêtemens antiques. Car nos habits modernes se saisissant de toutes les parties du corps , & n'ayant ni jeu ni ampleur , on conçoit qu'ils ne sont pas susceptibles d'un grand choix dans la manière de les poser sur le corps.

Le mouvement de la figure doit déterminer la nature des plis ; ainsi lorsqu'elle est tranquille , l'étoffe doit être posée simplement ; quand

il y a de l'action , le *jet* de l'étoffe doit y participer & indiquer le degré de son mouvement. Le *jet* sera aussi déterminé par la nature des vêtemens , qui doivent varier selon le pays , le rang , l'âge & le sexe de la figure.

Dans le *jet* , il faut observer un ordre relatif aux parties du corps que recouvre la draperie. Tantôt elle doit suivre absolument les formes principales des membres , tantôt servir à les grouper avec le reste du corps quoiqu'elles en soient écartées. Par l'ordre des plis , on grandit , ou on diminue les masses des ombres & des clairs ; on indique les articulations , & en caressant les diverses parties du corps , on augmente encore leur action , bien loin de l'affaiblir.

Il y a une gradation à observer en jetant les étoffes. Cette gradation est relative à la marche générale de la composition , & à l'attitude de chaque figure en particulier. On étend ou on resserre les vêtemens sur les acteurs d'une scène pittoresque , selon le degré d'intérêt & de lumière ou d'ombre qu'elles doivent produire. La gradation du *jet* des draperies , relatif à chaque figure , peut être mieux placée en parlant de l'ordre des *plis* , & c'est à cet article que nous renvoyons le lecteur.

Quoique la grace dans le *jet* des draperies , semble dépendre de celle qui se trouve dans les figures qu'elles couvrent , il existe cependant une grace absolument propre à l'art de draper. On trouve de la grace dans un rideau retroussé , ou dans un manteau *jeté* sur un meuble , lorsque leur mouvement est doux , qu'il contraste & cependant s'enchaîne avec les objets qui les avoisinent. C'est dans ces cas sur-tout que le hasard , le caprice , une main heureuse offrent des succès qu'un froid raisonnement n'auroit pas produit.

Mais cette grace qu'on sent , & qu'on ne rencontre , comme nous l'avons dit , que lorsqu'on ne la cherche pas , devient style maniéré quand on veut la commander. Ainsi Pierre Berettini de Cortone , à force de vouloir , par ses draperies , caresser avec grace les membres de ses figures , finit par les masquer , & par dénaturer le caractère des étoffes ; Michel-Ange , par un excès opposé , ne voulant rien perdre de ses grandes formes , colloie ses draperies sur le corps plutôt qu'il ne les *jettoit*.

On auroit de la peine à rien citer de plus parfait dans l'art de disposer ou de *jetter* les draperies , que les ouvrages de Raphaël ; vrai , simple , grand , gracieux , varié selon le caractère & l'expression de chaque figure , il pourroit seul fournir la matière d'un long traité sur l'art de *jetter* les étoffes.

Mais on a déjà parlé du talent suprême de ce grand maître dans cette partie à l'article *DRAPER*. (*Article de M. ROBIN.*)

Le mot *JET* est employé relativement aux draperies, parce qu'en effet, ainsi qu'on vient de le dire, elles doivent être *jettées* comme par hasard, & ne faire qu'obéir aux mouvemens de la figure qui en est revêtue. Elles sont vicieuses dès qu'on peut s'apercevoir qu'elles ont été rangées par les doigts de l'artiste sur le mannequin, ou même sur la nature vivante, mais immobile. Voyez les articles *DRAPER*, *DRAPERIES*, *PLIS DES DRAPERIES*.

Les peintres & les statuaires se sont toujours plaints de la forme roide & mesquine des vêtemens modernes: l'habit des hommes est un reste de la robe que portoient autrefois les marchands, & qui ressembloit assez à celles que portent encore les enfans élevés dans les hôpitaux. La robe a été raccourcie, les plis se sont conservés sur les côtés, le troussis de la longue manche qui se relevoit, a été arrêté par des boutons, & a formé ce que nous appelons la botte ou parement.

Quoique ce vêtement ait toujours été peu favorable aux arts, il l'est devenu moins que jamais depuis quelques années. On voit, par les statues des hommes célèbres du siècle dernier, que d'habiles sculpteurs ont su tirer parti de l'habit que portoient les François sous le règne de Louis XIV. Les statues de Pascal, de la Fontaine, &c., à ne les considérer que pour cette partie, peuvent sembler même plus pittoresques que les statues antiques vêtues de la simple tunique. Les culottes larges formoient d'aussi bons plis que les braies de quelques nations étrangères, qui se voyent sur des bas-reliefs de l'ancienne Rome. Les deux vêtemens, nommés veste & surtout, avoient de l'ampleur, & se prêtoient à des mouvemens que l'art pouvoit saisir avec succès. Mais comment les artistes du siècle prochain pourront-ils représenter les hommes qui vivent aujourd'hui? Un gilet court & serré, un habit qui n'habille pas, un collet élevé qui cache le col & une partie des joues, tout le vêtement enfin, étroit, & collé sur la chair; voilà ce que la mode actuelle prépare aux artistes futurs. Ce vêtement semble montrer le nud, & n'en cache en effet que les beautés, c'est-à-dire les mouvemens variés des muscles, les finesse des articulations, la fermeté des parties apparentes des os, qui contraste avec la mollesse ondoyante des parties musculaires. Un homme tranquille rappelle moins l'idée d'un être vivant, que celle d'une momie enveloppée de bandelottes. (*Article de M. LEVESQUE.*)

JET; terme de la fonte des statues. Les jets sont les canaux ménagés, pour introduire le métal en fusion dans le moule. Voyez l'article *FORGE*.

JEUNESSE: (subst. fém.) La beauté est de tous les âges, mais elle s'associe de préférence à la jeunesse. La grande difficulté, & en même

temps le triomphe de l'art, c'est de rendre les formes du bel âge. La douce union de ces formes, produit la parfaite harmonie, qui n'est autre chose que l'assemblage de plusieurs objets réduits à l'unité, comme, dans l'harmonie musicale, plusieurs sons, par leur accord, semblent ne former qu'un son unique, & ne font éprouver à l'oreille qu'une seule sensation. Les formes, dans la jeunesse, sont variées, mais elles s'unissent les unes aux autres par des passages si doux, qu'on peut marquer à peine où elles commencent & où elles finissent; elles passent les unes dans les autres: elles sont en grand nombre, & ne font qu'une, & de cette unité, résulte la perfection de la beauté.

On sent que le dessin de ces formes, dont l'œil même attentif perd les extrémités & ne peut saisir que les milieux, est bien plus difficile que celui des formes dures & ressenties de l'homme rigoureux, ou des formes altérées du vieillard, dont les ruines offrent les traces profondes des ravages du tems.

Dans les corps fortement musclés, ce n'est pas une faute grave, ce n'est pas même souvent une faute sensible, de sortir du contour indiqué par la nature: on est même trop porté peut-être à regarder comme une beauté idéale & savante, cette exagération de la force des parties musculuses. Mais dans la figure d'un beau jeune-homme, quelque foible changement que l'on fasse au trait, en l'exagérant, ou en le rentrant, on efface une beauté, on détruit la douce & imperceptible ondulation du modèle, on introduit une dissonance dans la plus délicieuse harmonie. La nature de cet âge a si précisément ce qu'il lui faut pour être belle, qu'on ne peut, sans l'outrager, lui rien ôter, lui rien donner. Lui ôter, c'est l'amaigrir; lui donner, c'est changer son caractère.

L'artiste montre plus évidemment son savoir dans l'imitation des figures vigoureuses: mais c'est par l'imitation des figures délicates du jeune âge, qu'il fait sur-tout connoître s'il a le sentiment de la beauté.

Le Laocoon est un ouvrage plus savant que l'Apollon, ou du moins un ouvrage, où la science est plus apparente. Agésander, le maître à qui l'on doit la figure du Laocoon, a été peut-être un artiste plus profond que l'auteur de l'Apollon; mais le dernier devoit avoir un esprit plus élevé, une ame plus tendre, un cœur plus sensible à la beauté. On voit sur la terre des figures qui approchent du Laocoon; il semble que ce soit dans le ciel qu'ait été pris le modèle de l'Apollon.

Les pierres gravées & leurs empreintes prouvent que les artistes modernes ont bien mieux réussi à copier les belles rêtes prononcées, que celles qui offrent des beautés plus délicates. A la première inspection, un connoisseur pour-

roit bien hésiter sur l'antiquité d'une pierre gravée qui représenteroit une tête de vieillard ; mais il n'hésitera pas de même sur la copie d'une tête idéale qui représentera la beauté dans le jeune âge. (*Article extrait de WINCKELMANN.*)

I L

ILLUSION. (subst. fém.) Le but des arts qu'on appelle *arts d'imitation*, est fixé par cette dénomination même. Ils doivent imiter la vérité, mais ces imitations ne doivent pas être prises pour la vérité même. Si elles ressembloient parfaitement à la nature, si elles pouvoient être prises pour elle, elles n'exciteroient plus aucun sentiment d'admiration ni de plaisir. Par exemple, si une symphonie, qui imite un orage, étoit prise pour un orage véritable, elle n'exciteroit aucun sentiment d'admiration pour le musicien, & feroit même naître un sentiment désagréable de crainte chez les personnes que les orages intimident. On applaudit des passages de musique qui imitent le bruit d'un carosse, ou celui des marteaux qui tombent sur l'enclume : mais si l'*illusion* étoit assez parfaite, pour qu'on crût entendre en effet un bruit de marteaux ou de voitures, personne ne s'aviserait d'applaudir, & l'on auroit tout aussi peu de plaisir que lorsqu'on passe à côté d'un carosse, ou devant l'atelier d'un forgeron. Passons de la musique à la poésie : si le spectateur, qui voit une tragédie, se faisoit une *illusion* assez forte pour croire qu'il est témoin d'une action véritable, il n'éprouveroit le plus souvent qu'un sentiment d'horreur, & fuiroit cette même scène qui ne l'attache que parce qu'elle lui cause seulement une *illusion* imparfaite, dont il sent le prestige en même temps qu'il s'y livre. Enfin un spectateur qui verroit un tableau représentant un chien, & qui croiroit voir un chien véritable, éprouveroit une sensation aussi indifférente que lorsqu'il rencontre un chien sur son passage ; mais si le tableau représentoit un lion, loin de le regarder avec plaisir, il ne songeroit qu'à prendre la fuite. Quelle femme soutiendrait le spectacle du massacre des innocens, si le tableau lui causoit une entière *illusion* ? Quel homme verroit sans horreur, Judith tenant la tête sanglante d'Holopherne ?

Il n'est point de serpent ni de monstre odieux
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux.

Cela est vrai ; mais si l'imitation pouvoit être portée jusqu'à l'*illusion* complète, ces monstres, ces serpents seroient frémir au lieu de plaire.

Nous ne parlerions pas de la sculpture qui est aussi un art d'imitation, car qui prendra jamais une statue de marbre ou de bronze pour un homme vivant ?

Cependant les personnes qui ne connoissent point l'art, placent dans l'*illusion* la perfection de la peinture. Cette erreur n'est pas nouvelle. Les anciens ont célébré les raisins de Zeuxis que des oiseaux vinrent becqueter, & le rideau de Parrhasius qui trompa Zeuxis lui-même. Il est vrai que l'artiste, en prenant les précautions nécessaires pour la manière dont il expose ses ouvrages, peut opérer une *illusion* complète par des peintures de fruits, de rideaux, de bas-reliefs, d'ornemens d'architecture, & d'autres objets semblables ; mais il ne fera jamais prendre pour la vérité même un tableau qui supposera des plans variés & un certain enfoncement. Si donc l'*illusion* étoit la première partie de la peinture, la plus grande gloire, dans ce genre, seroit réservée aux peintres qui ne traitent que les plus petits détails de la nature, & le dernier de tous les genres seroit celui de l'histoire, parce qu'il se refuse plus que les autres à la parfaite *illusion*.

» On voit, dit Félibien, de certaines re-
» marques qu'Annibal Carrache a faites sur les
» vies des peintres de Vasari, & à l'endroit
» où il est parlé de Jacques Bassan, il dit :
» Jacques Bassan a été un peintre excellent &
» digne de plus grandes louanges que celles
» que Vasari lui donne, parce qu'outre les
» beaux tableaux qu'on voit de lui, il a fait
» encore de ces miracles qu'on rapporte des
» anciens Grecs, trompant par son art, non
» seulement les bêtes, mais les hommes : ce que
» je puis témoigner, puisqu'étant un jour dans
» sa chambre, je fus trompé moi-même, avan-
» çant la main pour prendre un livre que je
» croyois un vrai livre, & qui ne l'étoit qu'en
» peinture ».

Est-il bien certain qu'Annibal ait fait cette note ? Mais s'il l'a faite, il ne faut pas se laisser séduire par quelques mots peu réfléchis, échappés à ce grand artiste. Surpris d'avoir été trompé lui-même par un ouvrage de l'art, il a mis, sans y bien songer, trop d'importance à cette petite aventure : mais on peut être bien sûr qu'il n'auroit pas donné l'un de ses moindres tableaux d'histoire pour le livre peint & découpé du Bassan.

Nous pourrions ajouter bien des choses sur l'*illusion* : mais nous croyons plus convenable de laisser parler M. Cochin, artiste non moins célèbre par la sûreté de son jugement & la pureté de son goût, que par ses talens. (*Article de M. LEVESQUE.*)

ILLUSION dans la peinture. Si l'on observe à quel degré d'*illusion* la peinture peut atteindre, on trouvera qu'elle parvient à tromper les yeux, au point de mettre les spectateurs dans la nécessité d'employer le toucher pour s'assurer de la vérité, lorsqu'il est question d'objets de peu de saillie, tels que des moulures, des bas-

reliefs & autres objets semblables ; mais que l'*illusion* s'affaiblit lorsque les mêmes objets présentent un ou deux pieds de saillie. Nous accorderons encore qu'elle peut avoir lieu au premier instant, dans les tableaux de fleurs, de fruits ou d'autres représentations sans mouvement, quoique ce ne soit ordinairement qu'avec le secours de quelque effet de lumière ménagé à dessein, joint à quelque motif qui oblige le spectateur à rester à une assez grande distance de ces imitations, pour empêcher les regards d'en juger avec autant d'exactitude qu'ils le feroient sans cet obstacle ; mais il est sans exemple qu'un tableau de plusieurs figures, exposé au grand jour, ait jamais fait croire à personne que les objets représentés, fussent en effet des hommes véritables.

Nous ne nous arrêterons donc pas à quelques faits qu'on pourroit alléguer en faveur de la possibilité de l'*illusion* dans la représentation de la figure humaine, tel que le buste d'un abbé peint par Charles Coypel, qui, découpé & placé dans une galerie derrière une table, & dans un jour convenable, a trompé plusieurs personnes, jusqu'au point de les engager à le saluer. Outre que ce fait n'admet point dans ce tableau un degré de saillie au delà de celui jusqu'où nous avons posé que la peinture peut faire *illusion*, puisqu'il n'y avoit point de fonds derrière la toile, il est aisé de voir que cette erreur ne venoit que du peu d'attention avec laquelle les personnes trompées jettoient quelques regards indirects de ce côté, ainsi que de l'adresse avec laquelle on tenoit cette peinture éloignée des yeux, & dans un jour qui empêchoit d'en juger au premier abord. On n'ignore pas que cette *illusion*, qui ne naît que de la surprise & de l'inattention, peut être produite par les plus mauvais ouvrages, ainsi qu'il arrive souvent au premier aspect de ces peintures découpées qui représentent une balayouse, un suisse, &c., & personne n'en a jamais conclu qu'elles eussent atteint le vrai but de l'art.

Osons ajouter que cette espèce d'*illusion*, prise à la rigueur, seroit une prétention aussi vaine qu'absurde de la part de l'artiste, surtout dans les sujets combinés de divers objets, & avec des distances considérables supposées entre eux.

Parmi tous les obstacles qui s'y opposent, nous n'en observerons que quelques-uns qui sont la suite naturelle de notre manière de sentir & de juger. Cette habitude que nous avons de juger, & l'épreuve que nous faisons journellement de la lumière sur les surfaces, de quelque couleur qu'elles soient, suffiroient seules pour déceler le manque de réalité.

S'il est permis de hasarder quelques idées particulières sur ce sujet, ne seroit-on pas

fondé à penser que cette faculté de rectifier les erreurs des sens, acquise par l'expérience & presque sans reflexion, est principalement l'effet de la sensation que le plus ou le moins de force de la lumière produit sur les yeux ? Si les enfans sont aisément trompés aux plus grossiers objets d'*illusion*, & qu'il n'en soit pas de même lors que l'expérience a perfectionné en eux la faculté de juger ; n'est-il pas vraisemblable que le sentiment de l'impression de la lumière est pareillement susceptible de perfectibilité, quoique peut-être dans un moindre degré, & qu'enfin nous parvenons, par une gradation insensible, à éprouver des différences entre les divers degrés de force avec lesquels elle agit sur nos yeux ; & , par ce sentiment, à juger avec assez de certitude des distances & des surfaces ?

Il s'ensuivroit de là que les rayons réfléchis par une surface plane, venant de la même distance, & conservant un degré de force égale entr'eux, on ne peut empêcher, quelque artifice qu'on emploie, que cette surface ne paroisse telle qu'elle est. Ce principe admis nous feroit concevoir une des causes de ce qui est confirmé par l'expérience de tous les temps ; c'est que tout espoir d'*illusion*, prise à la rigueur, est refusé à la peinture, quand elle entreprend des sujets un peu compliqués quant aux saillies inégales, & aux distances supposées entre les objets.

Par une suite de cette supposition, qu'on croit pouvoir établir comme une vérité, on observera que ce qui doit s'opposer le plus à l'*illusion* dans la peinture, c'est la fausseté inévitable des ombres qui désignent les enfoncemens. Le peintre ne peut imiter les enfoncemens ombrés que par des couleurs obscures, étendues sur une surface plane toujours susceptible, quelque couleur qu'on y ait posée, de réfléchir la lumière avec un degré de force relatif à sa distance réelle. Or, il doit résulter de la connoissance que nos yeux nous donnent du véritable plan de cette surface, opposé à l'idée d'enfoncement que le peintre a voulu faire naître, une contrariété qui décele la fausseté.

Aussi peut-on remarquer que les défauts qu'on trouve à reprendre dans les plus grands maîtres, quant à l'effet, regardent presque toujours leur manière d'ombrer ; ce qui peut contribuer à prouver que le faux nécessaire dans la peinture, vient toujours des ombres. On reproche aux uns de tomber dans des tons roussâtres ; aux autres, bleuâtres ; à quelques-uns, violâtres ou verdâtres.

Ce défaut paroît même inévitable à la rigueur, quoiqu'il soit peut-être dans l'ordre des possibilités de le rendre moins sensible. Une des raisons que l'on croit pouvoir en donner, c'est qu'outre l'impossibilité de dompter entièrement

l'obstacle d'une surface toujours visible, il paroît qu'il n'y a pas de moyens d'imiter l'ombre, & même qu'il ne sauroit y en avoir.

L'ombre, dans la nature, n'est point un corps, mais la privation de la lumière qui détruit plus ou moins les couleurs, à mesure qu'elle est plus entière. Elle n'ôte aux objets aucune couleur, & si on leur en apperçoit quelque une qui rompe la leur propre, ce n'est que celle qu'ils empruntent, par reflet, des objets voisins & éclairés. Or le peintre n'a, pour imiter cette privation & la véritable obscurité, que des couleurs matérielles, qui font réellement un corps réfléchissant lui-même la lumière. Elles sont plus ou moins brillantes; mais quelque mélangées qu'elles soient avec celles qui peuvent le plus les détruire, elles conservent toujours quelque chose de leur nature particulière, & donnent un mélange coloré.

Il faudroit, pour porter l'imitation de l'ombre au plus près de la vérité, qu'on pût trouver une couleur capable d'obscurcir plus ou moins les autres, suivant le besoin, & qui n'en eût aucune qu'on pût désigner, c'est-à-dire, qui ne pût réfléchir aucun rayon coloré plus fortement qu'un autre. Peut-être l'emploi de cette espèce de couleur négative pourroit-il amener la peinture à un plus grand degré de vérité. Cependant elle ne satisferoit pas entièrement au besoin d'empêcher d'apercevoir la surface; car il faudroit encore qu'elle eût la propriété, lorsqu'elle seroit employée dans toute sa force, de ne réfléchir aucun rayon de lumière: ce qui est impossible, attendu que tout corps réfléchit nécessairement la lumière lorsqu'il en est frappé.

On se convaincra bien plus encore de la défectuosité inévitable des moyens de rendre les ombres, si l'on observe les tableaux les plus estimés, eu égard à l'imitation du vrai. On trouvera que chaque partie, prise à part, est de la plus grande vérité dans les endroits éclairés & dans les demi-teintes; car c'est où la peinture approche le plus du vrai. On trouvera même les divers degrés de lumière sur les objets, à proportion de leur alignement, très-bien rendus (1). Cependant, malgré cet assemblage de vérités, dont il devroit résulter une *illusion* parfaite, on appercevra toujours, en considérant le tout, qu'on ne peut être trompé au point de ne pas voir que ce n'est qu'un tableau: d'où il paroît qu'on doit conclure que le défaut de vérité vient essentiellement des ombres.

L'*illusion*, prise à la rigueur, ne peut donc avoir lieu; mais il est un second degré d'*illusion*

improprement dite, qui est en effet une des principales fins de la peinture, & celle que l'on doit toujours se proposer de remplir; c'est que le tableau puisse rappeler si bien le vrai par la justesse de ses formes, & par la combinaison de ses tons de couleur & de ses effets à tous égards, que l'image fasse tout le plaisir qu'on peut attendre d'une imitation de la vérité. Ce n'est pas une *illusion* véritable, puisqu'elle subsiste également dans les plus petits tableaux dont la proportion décide la fausseté: mais c'est cette vérité d'imitation dont la peinture est susceptible, même dans les tableaux d'objets nombreux, & avec les distances les plus étendues.

Il s'agit maintenant d'examiner si cette vérité d'imitation est, seule & par elle-même, le plus haut degré de perfection de la peinture. On convient généralement que la plus grande beauté d'un tableau est qu'il plaise, non seulement au premier coup d'œil, mais encore qu'il soutienne avec succès l'examen le plus réfléchi.

Mais si l'illusion, telle que nous venons de la définir, étoit le seul mérite de l'art, celui qui connoît le moins ses beautés, éprouveroit le même plaisir que celui qui les a le plus étudiées. Or, il est certain que plus la connoissance de l'art est perfectionnée, plus le plaisir, qu'on éprouve à la vue du vrai beau, est sensible. Sans doute ce plaisir devient plus rare, parce qu'on cesse d'être affecté de ce médiocre dont ceux qui ne sont point connoisseurs se contentent, & qui souvent les charme: mais on sent plus vivement les beautés peu communes des grands maîtres, on ne cesse point de les admirer, & ils paroissent d'autant plus excellens, qu'on est parvenu à les mieux connoître.

En examinant leurs ouvrages, il sera aisé de sentir que ce n'est point l'*illusion* qu'ils causent qui leur a obtenu ce degré d'admiration. Ceux du divin Raphaël en sont souvent très-éloignés. Envisagés sous le premier aspect qu'ils présentent à l'œil, il n'en est presque aucun, si on ose l'avouer, qui, quelque artifice qu'on y voulût employer, trompât l'œil autant qu'un tableau de l'artiste le plus médiocre, mais qui n'auroit songé qu'à imiter le vrai. Il y a même quantité des ouvrages de ce grand homme dont le premier aspect doit déplaire à quiconque n'est pas connoisseur, je dis même avant dans le dessin: car les beautés de Raphaël sont de nature à étonner plus les artistes qu'à séduire le commun des hommes. Il est vrai qu'il n'est aucun voyageur qui, à Rome, ne s'écrie en les voyant: *Que cela est beau!* Mais c'est chez la plupart d'entr'eux, un défaut de sincérité que leur inspire la honte de convenir que des choses consacrées par le cri de toutes les nations, ne leur

(1) Voyez le second article CONVENTIONS, dans lequel il semble démontré que ni les lumières ni les ombres ne peuvent être rendues en peinture avec une entière vérité.

sont aucun plaisir. On est instruit, dès l'enfance, qu'il faut regarder Raphaël comme le plus grand des peintres; & lorsqu'il ne fait pas cette impression, on en conclut intérieurement que l'on n'est pas assez connoisseur pour en sentir toutes les beautés; mais on se garde d'avouer ce défaut de connoissance, dans la crainte qu'il ne soit pris pour un défaut de sentiment.

Il est plus singulier encore de voir des François, des Allemands, des Anglois, sans connoître les arts, ne pas moins se répandre en éloges à la vue du jugement dernier de Michel-Ange Buonarroti, qui certainement est un des plus désagréables tableaux que l'on connoisse. Ces éloges ne partent pas de l'*illusion* qu'il produit; car on croit pouvoir avancer qu'il n'en fait naître d'aucune espèce, & qu'il est en quelque manière *imaginaire* dans toutes ses parties (1). Ce ne peut donc être que l'effet d'une décence de convention qui cause cette admiration.

Car, que peut y appercevoir un homme sans connoissance dans l'art du dessin? Dès colosses d'une nature tout-à-fait inconnue, une quantité de gros muscles excessivement marqués, capables de donner l'idée que l'auteur a voulu peindre d'hommes doués d'une force extraordinaire, mais qui ne présentent aucun agrément & nulle apparence des vérités de la nature que nous connoissons. La couleur triste & égale qui règne dans ce morceau n'est pas assurément ce qui doit plaire au spectateur, que nous supposons seulement sensible à l'impression du plaisir que cause l'imitation du vrai.

Cependant ce tableau est un des plus célèbres: sa beauté consiste dans la force d'une imagination grande, fière, qui présente à nos yeux des objets sur-humains, sous l'aspect le plus imposant, dans un caractère de dessin chargé & articulé avec excès, mais savant, grand, & qui marque la connoissance la plus profonde de la construction & des formes extérieures du corps humain. Si ce ne sont pas d'exactes vérités, ce sont les exagérations d'un grand génie, & dès lors elles sont dignes de la plus haute admiration: mais qu'il soit permis de dire qu'elles ne sont bien connues, & ne peuvent l'emporter sur le désagrément de ce tableau, qu'aux yeux de ceux qui sont profondément instruits de la difficulté & de la rareté de ce savoir, & de ce que cette manière, quoique différente du vrai, a de supérieur en elle. On

ose du moins croire que personne ne disconvientra que ces beautés ne sont point de celles qui tiennent au plaisir que produit l'*illusion*.

Raphaël, pur dans son caractère de dessin, en est sans doute moins éloigné. Cependant la grandeur de ses idées dans la composition & dans le choix des formes, qui est la suite d'un sentiment sublime des beautés de la nature la plus parfaite; la beauté de ses têtes, où l'on n'admire pas simplement l'imitation de la vérité connue, mais la grandeur de leur caractère, la noblesse du choix, la dignité de l'expression, cette manière ingénieuse & grande de draper & d'annoncer le nud sans affectation, qui ne rappelle cependant aucune étoffe connue, ni même aucun vêtement qu'on puisse regarder comme ayant été en effet celui de quelque nation; toutes ces beautés, dis-je, sont d'un genre bien supérieur à la simple imitation du vrai. Mais en même temps, parce qu'elles ont de relevé au dessus des idées communes, elles nuisent à ce premier sentiment de plaisir qu'on attendroit de l'*illusion*.

Si nous passons à l'examen de ceux qui ont eu en partage la grande partie du coloris, sans doute ils sont plus près de l'*illusion* que ceux qui en ont manqué: aussi est-il vrai que le plaisir que font leurs ouvrages, est plus universellement senti. Cependant ce n'est point encore ce qui cause principalement l'admiration qu'ils excitent. Ces belles demi-teintes & cette fraîcheur du Corrège & du Titien, qui sont au-dessus des beautés ordinaires de la nature, & qui égalent ce qu'elle produit de plus parfait; ne doivent pas être considérées comme pouvant nuire à l'*illusion*; mais il n'en est pas pas moins vrai qu'un couleur plus foible & moins précieuse en pourroit approcher autant & même davantage. D'ailleurs cette belle manière de peindre, ce *faire* large & facile, cette harmonie dont ils nous ont donné les plus beaux exemples, sont en eux l'effet d'un sentiment bien au dessus des qualités suffisantes, pour produire la simple apparence du vrai. Le Guide, Pierre de Cortone, & quelques autres, semblent approcher davantage de ce qui tient à l'*illusion*. Des vérités plus connues, des grâces que l'on voit souvent dans la nature, qu'ils ont su saisir avec art, les rendent plus aimables à tous les yeux; mais combien d'autres beautés ne rencontre-t-on pas dans leurs ouvrages, & qui n'y sont employées qu'avec des vues supérieures à celle de tromper l'œil? Ils ont été plus loin, ils ont voulu le séduire; l'enchanter, & ils y ont réussi. Mais ces maîtres mêmes prouvent encore que les beautés les plus estimées dans la peinture, ne sont pas celles qui tendent le plus directement à l'*illusion*. Ces deux hommes célèbres, malgré la haute estime qu'ils ont obtenue, n'ont point acquis ce degré d'ad-

(1) Le célèbre artiste qui connoit bien la langue de l'art, dit que le tableau de Michel Ange est *imaginaire*, & non qu'il est *idéal*, parce que l'*idéal* emporte avec lui l'idée du beau; ce tableau n'est pas beau; il est grand, & sa grandeur elle-même est *imaginaire*. (Note du Rédacteur.)

miration accordé à Raphaël, au Corrége, au Titien, quoique le premier manque de la partie de la couleur, & de l'intelligence du clair-obscur; que le second soit incorrect; & le troisième, d'un choix souvent peu noble.

Il semble qu'on peut conclure, d'après de si grands hommes, que l'imitation la plus prochaine du vrai n'est pas le seul but de la peinture; qu'elle acquiert un degré d'élévation supérieure par l'art qu'elle fait répandre sur la manière dont elle parvient à cette imitation, & que c'est cet art même qui distingue & caractérise les hommes extraordinaires (1).

Que l'on parcoure les grandes parties de la peinture; on y trouvera nombre de beautés essentielles d'un genre différent de celles qui suffiroient pour approcher le plus près possible du degré d'*illusion* dont elle est susceptible. Dans la composition, nous admirons principalement l'abondance du génie, le choix des attitudes qui présentent l'aspect le plus pittoresque & le plus gracieux; l'adresse du contraste sans affectation; cet enchaînement ingénieux des groupes; soit pour réunir les lumières & trouver de grandes parties d'ombres, afin d'en obtenir les plus grands effets, soit pour disposer un tout, de manière qu'on n'en puisse rien ôter sans le déparer: sorte de poésie, par laquelle le génie se rend maître de la nature, pour l'assujettir à produire toutes les beautés dont l'art peut être susceptible. Et il est aisé de sentir que toutes ces parties n'ont qu'un rapport très éloigné à l'*illusion* proprement dite.

En effet, pour parvenir simplement à ce but, un génie froid & stérile d'ailleurs, qui saisiroit l'action nécessaire à donner à ses figures; & qui la rendroit avec vraisemblance, rempliroit également son objet. Les attitudes les plus naturelles & les plus simples, quoiqu'elles n'eussent rien de pittoresque & de gracieux, suffiroient. Toutes sortes d'aspects seroient égaux; dès qu'il ne s'agiroit que de les rendre avec vérité. Les contrastes ingénieux, l'enchaînement des groupes & des masses, n'y ajouteroient aucun mérite. On peut toujours prétendre à être vrai, quelque disposition qu'on ait donnée à son sujet; & les distributions parsemées, si désagréables à l'homme instruit, en sont également susceptibles.

A l'égard du dessin, pour atteindre à l'*illusion*, il n'a pas besoin de choix ni d'une correction savante au dessus de ce qui est aperçu dans la nature par les yeux les moins exercés. Il suffiroit d'y observer ces détails, quelquefois d'un goût mesquin, mais qui rappellent à l'esprit la nature la plus connue.

Le coloris le plus admiré n'est pas même toujours celui qui est le plus vrai. Il n'est sans doute pas véritablement beau, lorsqu'il s'éloigne trop sensiblement de la vérité; mais il a besoin de beaucoup d'autres qualités, pour attirer l'éloge des connoisseurs. Il y faut de la fraîcheur, de la légèreté, une transparence dans certains tons, même au delà de ce que la nature en laisse appercevoir. Remarquons encore que les coloristes les plus estimés ont un peu outré les beautés qu'ils ont su voir dans la nature. Si quelques tons dans la chair tendent un peu au vermeil, à de légers bleuâtres, à des grisâtres argentins, ils les ont rendus plus sensibles, comme pour les indiquer aux spectateurs, & leur faire sentir le *savoir* qu'il y a à les découvrir, & à les rendre avec tant d'art; c'eût été passer le but, si ce but consistoit simplement dans l'*illusion*.

Les oppositions de couleur, de lumière & d'ombres seroient encore superflues dans cette supposition, car la nature est toujours vraie, sans tous ces moyens de la rendre plus piquante. Ces suppressions de certaines lumières, que la vérité donneroit, & que l'art éteint, pour augmenter l'harmonie ou l'effet, seroient autant de défauts blâmables, quelque plaisir qui pût en résulter.

Ce n'est pas cependant qu'on prétende approuver ces couleurs factices qui ne sont en effet que le roman de la peinture. Ce qui s'éloigne absolument de la vérité, est toujours répréhensible. Mais c'est encore une preuve qu'il y a, dans cet art, des beautés indépendantes de l'exacte imitation du vrai. Et puisque souvent ces romans pleins de faussetés, mais agréables, plaisent à l'œil même du connoisseur, il en faut conclure que c'est la réunion de plusieurs de ces beautés étrangères à l'*illusion*, qui force en quelque manière à pardonner le défaut d'apparence de vérité.

L'une des plus grandes beautés de l'art, qui a encore moins de rapport avec l'*illusion*, puisqu'elle n'a pas même de fondement dans la nature, & qu'elle est uniquement l'effet du sentiment qui meut l'artiste en opérant, c'est cet art dans le travail, cette sûreté, cette facilité de maître, qui souvent fait toute la différence du vrai beau, de ce beau qui excite l'admiration, avec le médiocre qui nous laisse toujours froids. C'est ce *faire* (ainsi que le nomment les artistes) qui distingue l'original d'un grand maître d'avec la copie la mieux rendue, & qui caractérise si bien les vrais talens de l'artiste, qu'une petite partie d'un tableau, même la moins intéressante, décele au connoisseur que le morceau doit être d'un grand maître (1). C'est ce *faire*

(1) Voyez Particle IMITATION, extrait des écrits de deux grands maîtres de l'art.

(1) Pour ce qui concerne l'importance du *faire*, il

enfin, qui, détruit par la lime & le cifelet dans la belle statue du Roi par Bouchardon, lui fait perdre un des principaux mérites qui l'eût fait admirer par la postérité, & que Pigale a eu le courage de conserver dans le beau monument qu'il a fait pour la ville de Reims.

Le vrai beau, dans les deux arts, doit joindre aux diverses parties de l'art, la franchise de la touche & la facilité du *faire*; d'où s'ensuit, dans la peinture, la pureté des tons; & dans la sculpture, les graces du travail qui termine l'ouvrage & qui ne peut jamais être confié à l'élève. Quelquefois le plus grand maître a moins de correction & de justesse sévère que l'homme médiocre (1), mais son travail, ou rempli de force & de chaleur, ou doué de graces, donne le goût & l'âme à ce qui sort de son pinceau ou de son ciseau. On ne prétend pas que le *faire* soit la seule partie essentielle, mais c'est elle qui couronne toutes les autres; & l'on croit pouvoir avancer que, quant au plaisir qui en résulte pour le connoisseur, rien ne la peut suppléer. Un artiste médiocre peut recevoir d'un grand maître la composition & les principaux effets de la lumière pour un ouvrage de peinture; les formes générales & les principales masses pour un ouvrage de sculpture, sans qu'il en résulte une chose vraiment belle, par le défaut de ce sentiment & de ce savoir qui produisent seuls le beau *faire*.

faut distinguer deux genres, même dans la peinture de l'histoire; le genre *grand*, *expressif* & *pur*, & le genre simplement *pictoresque*. Raphaël est à la tête des plus grands maîtres du premier genre, quoiqu'il ne se distingue ni par la perfection du *faire*, ni par l'*illusion*. Mais la beauté du *faire* & le mérite de l'exécution donnent une grande valeur à des tableaux qui, d'ailleurs, ne se distinguent par aucune supériorité de conception, d'expression, de dessin, & qui, sans le mérite du *faire*, seroient mis au rang des ouvrages médiocres. C'est ce genre qu'on peut appeler *pictoresque*, parce qu'il doit sa principale valeur à l'art de peindre proprement dit; il n'y a rien à retrancher, pour ce genre, de ce que M. Cochin établira, jusqu'à la fin de cet article, sur l'importance du *faire*. Le premier genre a des beautés d'un ordre si supérieur, qu'il peut, à la rigueur, se passer des charmes de la belle exécution; mais ces charmes ajouteroient à son mérite, au moins, ce qui est rare, quand les ouvrages de ce genre ne sont pas trop éloignés de l'œil du spectateur. Voyez les articles *EXPRESSION*, *GOUT*, *IDÉAL*, *IMITATION*. Les tableaux de fleurs, de fruits, de nature morte, &c., en général, les tableaux de chevalier, exigent la beauté du *faire*, & obtiennent leur rang en proportion qu'elle y règne avec plus ou moins de supériorité. (Note du Rédacteur.)

(1) Un maître peut être grand parce qu'il a de grandes parties de l'art, quoiqu'il ait moins de correction qu'un homme médiocre; mais un maître qui aura une grande correction ne sera pas un homme médiocre; il sera même un grand maître par cette seule partie. Rembrandt est un grand maître sans correction; Michel Ange est un grand maître par la correction. On entend ordinairement, par ce dernier mot, la science du dessin. (Note du Rédacteur.)

Peut-être sera-t-on étonné que le *faire* soit considéré comme une beauté si essentielle. Il n'est que trop de gens qui, faute de le bien connoître, le regardent comme une sorte de mécanisme. C'est une erreur; elle est particulièrement bien sentie par les artistes, & ils conviendront qu'entre un ouvrage médiocre & un excellent, il n'y a souvent que cette différence.

On en sera moins surpris, si on observe que, même dans la poésie, il y a un *faire* qui est extrêmement essentiel, & qui achève d'y donner toute la supériorité & la perfection dont elle est susceptible. L'art de faire facilement de beaux vers, ou du moins de donner à des vers faits difficilement, l'apparence de la facilité, celui de s'énoncer avec justesse, avec force, ou avec grace, enfin la poésie de style est-elle autre chose? Les sentimens que Pradon donne à Phèdre, dans sa tragédie, sont à-peu-près les mêmes que ceux que Racine lui a prêtés: mais quelle différence dans la manière de les exprimer (1)! Que de conteurs peuvent employer les mêmes idées que Lafontaine! Mais, si l'on peut hasarder cette expression, combien son *faire* est au dessus du leur!

Pour achever de prouver cette assertion par des exemples sensibles & connus, je ne citerai que quelques ouvrages modernes. On a vu, dans une exposition publique, deux bas-reliefs imités l'un par Chardin, l'autre par Oudry. Ce dernier étoit un très-habile homme, & peignoit avec facilité: l'*illusion* étoit égale dans les deux tableaux, & l'on étoit obligé de toucher l'un & l'autre pour s'assurer que ce fût de la peinture. Cependant les artistes & les gens de goût n'admettoient aucune égalité entre ces deux ouvrages.

En effet, le tableau de Chardin étoit autant au dessus de celui d'Oudry, que ce dernier étoit lui-même au dessus du médiocre. Quelle en étoit la différence: si non ce *faire* que l'on peut appeler magique, spirituel, plein de feu, & cet art inimitable qui caractérise si bien les ouvrages de Chardin (2)?

(1) Si Racine eût écrit sa tragédie en prose, & qu'il l'eût donnée à Pradon pour la mettre en vers, la tragédie de Racine, versifiée par Pradon, auroit eu du succès au théâtre, parce que la poésie de style, qu'on peut appeler le *faire* poétique, s'y remarque faiblement, mais elle n'auroit été qu'un mauvais ouvrage à la lecture. (Note du Rédacteur.)

(2) Cet exemple prouve beaucoup pour le genre dont il s'agit, & dans lequel nous sommes convenus que le *faire* décide la supériorité; mais nous doutons qu'il prouve de même pour le grand genre de l'histoire, la haute poésie de la peinture, où la noblesse de la conception, la vérité de l'expression, & la beauté des formes doivent l'emporter sur toutes les autres parties de l'art. Comparons un beau tableau de Raphaël, avec un autre bon tableau, mieux

L'un des genres de peinture où le vrai est le plus essentiel, c'est certainement celui que M. Vernet pratique avec tant d'éclat. Cependant, quelque admirable que soit le degré de vérité auquel il est parvenu, si la touche n'étoit pas aussi spirituelle, & son exécution aussi facile & aussi animée, il ne seroit pas ce grand peintre si justement admiré de tous les artistes.

Concluons donc que les connoisseurs & le public sont en droit d'exiger ce vrai qui semble rendre à faire *illusion*; que tout ouvrage qui s'en éloigne trop est très-répréhensible; quelques beautés qu'il ait d'ailleurs; mais que cependant ce n'est pas la seule beauté de l'art, que ce n'est pas même celle qui sert le plus à distinguer l'excellent artiste d'avec le médiocre, & que ce n'est point celle enfin qui constitue le sublime de l'art. (*Article extrait des œuvres diverses de M. COCHIN.*)

I M

IMAGE, (subst. fém.) *Images* qui se peignent à l'esprit, & qu'on nomme plus ordinairement *idées*. Voyez l'article IMAGINATION.

Images (icones), nom que l'on donne aux tableaux qui sont l'objet du culte relatif des chrétiens du rit grec : ils regarderoient comme une idolâtrie de rendre hommage à des figures sculptées. Leurs tableaux qui se font aujourd'hui comme ils se faisoient il y a plusieurs siècles, sans qu'on se pique ou qu'on se permette d'ajouter à l'art aucune perfection nouvelle, peuvent donner une idée de ce qu'étoit devenue la peinture chez les Grecs du bas-empire. Le dessin en est roide, sans vie, sans expression; la couleur en est monotone & rembrunie. Ces mauvais tableaux sont souvent très-richement ornés. On a coutume d'entourer les têtes d'une auréole en relief : elle est d'or, d'argent, de cuivre doré, suivant la fortune du propriétaire, souvent même elle est chargée de pierreries. Quelquefois on recouvre le tableau entier, excepté la face, d'une plaque d'argent ou de vermeil, sur laquelle est indiqué en bas-relief le dessin de la draperie qui se trouve peinte sur l'*image*, & l'on encadre cette plaque de pierres précieuses. Ces tableaux doivent être peints sur bois, & suivant les anciens procédés & la vieille ignorance de l'art. La superstition grecque regarde comme profanes les productions de l'art moderne exécutées sur toile. Dans les pays du rit grec, où il se trouve des peintres artistes, ils ne sont point chargés de peindre les *images* saintes; on s'adresse toujours

peint, d'un plus beau faire, & représentant le même sujet, mais inférieur de conception, d'expression & de dessin; Raphaël perdra-t-il sa supériorité ! (*Note du Rédacteur.*)

aux peintres imagers; ils font une classe à part, & ne dégraderont jamais leur art sacré par aucune connoissance de l'art profane.

Parmi nous, on appelle *images*, les estampes grossièrement gravées, qui sont offertes à la dévotion ou à l'amusement du peuple. Elles sont ordinairement enluminées. Le commerce de ces mauvaises *images* a plus enrichi de marchands que celui des estampes. (*Article de M. LEVESQUE.*)

IMAGINATION, (subst. fém.) Faculté que possède l'esprit, de se former des *images*, des *idées*; & de les combiner entr'elles. Si les images se succèdent avec une telle impétuosité que l'esprit ne puisse les combiner & en former un jugement, l'*imagination* devient folie.

Une grande vivacité d'*imagination* n'est point une qualité nécessaire à l'artiste, elle contrarieroit trop la lenteur des opérations de l'art. Un écrivain mettroit en peu de temps sur le papier plus d'*images* que le peintre n'en peut tracer au pinceau dans le cours de la plus longue vie. Le Sculpteur, à cet égard, est encore traité moins favorablement que le peintre, puisque son art opère avec encore bien plus de lenteur.

L'artiste, tourmenté par l'abondance de son *imagination*, & plus pressé de représenter les images qui s'offrent en foule à son esprit, qu'occupé de leur donner toute la valeur qu'elles peuvent recevoir de son art, ne fera que des esquisses d'autant plus imparfaites, qu'au moment même où il voudra les tracer, sa pensée se remplira d'*images* nouvelles qu'il sera impatient de produire. Il sera fou comme artiste, parce que son *imagination* ne lui laissera pas le temps de combiner, suivant les moyens de son art, les images qu'elle lui présentera trop abondamment.

C'est la netteté, & si l'on peut parler ainsi, la fixité d'*imagination* qui lui est nécessaire. Il faut qu'il se représente bien clairement les images qui appartiennent au sujet qu'il veut traiter; qu'il les voie comme si elles avoient une existence physique; qu'il les juge pour adopter les unes & rejeter les autres; qu'il les combine pour les ordonner de la manière la plus favorable à sa composition; qu'il se les rende fixes & permanentes, pour les examiner dans toutes leurs parties, les éclairer, les colorer de la manière la plus avantageuse à son objet.

Si le peintre voit les images qui deviendront les figures de son tableau, agissantes comme elles le seroient dans la nature, il ne manquera pas de leur donner de la vie, du mouvement, de l'expression; & ce mouvement sera juste, & cette expression sera précisément celle que doivent avoir les personnages dans l'action sup-

posée. Telle étoit sans doute l'imagination sage de Raphaël, bien préférable à l'imagination vive & abondante de la Fage.

Il est inutile d'avertir qu'une telle *imagination* ne peut être le fruit que d'une longue étude bien faite. Pour se former des images qui aient de belles formes, il faut connoître ces formes, & par conséquent bien posséder la partie du dessin. Pour se les former agissantes convenablement au sujet, il faut avoir bien examiné tous les mouvemens de l'homme, suivant les diverses actions qu'il se propose. Pour les voir avec l'expression convenable, il faut avoir observé les changemens que toutes les affections de l'ame, & même leurs plus légères nuances, opèrent sur les traits & dans toutes les parties du corps. Pour se les représenter bien éclairées, bien colorées, il faut connoître tous les jeux de la lumière, tous les effets des couleurs. Mais les études les plus opiniâtres seront stériles, si l'artiste n'a pas reçu de la nature le genre d'*imagination* convenable à son art. (*Article de M. LEVESQUE.*)

IMITATION, (subst. fém.) L'artiste prend pour objet de son *imitation* ou la nature, ou les artistes qui l'ont précédé. Ecoutons Mengs sur l'*imitation* de la nature.

(*Imitation de la nature*). On dit que la peinture est une *imitation* de la nature. Veut-on faire entendre par ce mot *imitation*, que la nature, qui en est l'objet, est plus parfaite que l'art qui l'imité? cela ne sera pas généralement vrai. La nature, il en faut convenir, offre des parties qu'il est impossible à l'art d'imiter, ou dans lesquelles au moins l'*imitation* restera toujours fort imparfaite: telle est la partie du clair-obscur. Mais d'un autre côté, il est une partie dans laquelle l'art peut se montrer vainqueur de la nature elle-même, & cette partie est la beauté.

La nature, dans ses productions, est sujette à de nombreux accidens. L'art, qui n'a pour opérer que des matières passives & obéissantes, se rend maître des ouvrages de sa création, choisit dans la nature entière ce qu'elle a de plus parfait, rassemble des parties de plusieurs tous, & la beauté de plusieurs individus. Il peut donc représenter l'homme plus beau qu'il ne l'est en effet dans la nature. Où trouvera-t-on réunis, dans le même sujet, l'expression de la grandeur d'ame, les belles proportions du corps, la vigueur jointe à la souplesse, la fermeté jointe à l'agilité? Quel individu jouit d'une santé parfaite qui ne soit jamais altérée par les besoins & les travaux, & dont les altérations n'aient pas en même temps dégradé la beauté? Mais l'art peut exprimer constamment ce qui est si rare dans la nature: la régularité dans les contours, la grandiosité dans les formes, la grace dans

l'attitude, la beauté dans les membres, la force dans la poitrine, l'agilité dans les jambes, l'adresse dans les bras, la franchise sur le front & entre les sourcils, l'esprit dans les yeux, la santé sur les joues, l'affabilité sur les lèvres.

Que l'artiste donne de la force & de l'expression à toutes les parties de l'homme; qu'il varie l'expression & la force, suivant les différentes circonstances dans lesquelles l'homme peut se trouver; & bientôt il reconnoîtra que l'art peut surpasser la nature. Comme ce n'est pas dans une fleur que tout le miel se trouve rassemblé, que chaque fleur en contient une partie dont l'abeille compose son trésor; de même l'artiste choisit ce que la nature a de meilleur & de plus beau, & par ce moyen, il répand sur l'ouvrage de l'art, une grace, une expression, une beauté supérieure à la nature.

Mais quoiqu'il soit accordé à l'art de surpasser la nature en beauté, que l'artiste ne pense pas cependant que l'art est actuellement parvenu à ce degré suprême de perfection, & qu'on ne peut aller plus loin. Cette idée seroit fautive, & ne pourroit que nuire à l'artiste. Jusqu'à présent, entre les modernes, aucun n'a pris la route de la perfection que les anciens Grecs avoient tracée: car, depuis la renaissance des arts, on n'a eu pour but que le vrai & l'agréable, au lieu de prendre le beau pour objet. Et quand même quelques artistes modernes auroient porté au plus haut degré les parties qu'ils possédoient, il reste encore à ceux qui cherchent la perfection, à réunir ces parties dispersées, & à en faire un ensemble. Loin que l'artiste se décourage, parce qu'il s'est vu devancé par de grands maîtres, il doit au contraire s'enflammer davantage par l'idée de leur grandeur, & s'animer à lutter contre eux. Ne fit-il que marcher sur leurs traces, il lui seroit encore glorieux d'être vaincu en leur disputant la palme; car celui qui cherche le sublime de l'art est grand même dans ses moindres parties.

Mais ce qui doit engager à faire de nouveaux efforts, c'est que jusqu'ici les efforts n'ont pas été dirigés vers le véritable but; & que, de tous les peintres dont nous avons les ouvrages, aucun n'a cherché la route de la haute perfection. Les Italiens, quoiqu'ils aient tenu le premier rang entre les artistes, en ont toujours été détournés par la vanité, l'indigence ou l'appas du gain.

Comme la perfection est purement idéale, & ne se trouve dans aucun individu, il en est de même de la beauté qui est la perfection de la matière considérée comme figurée & visible. L'artiste qui veut produire le beau, doit s'élever au dessus de cette matière imparfaite, ne rien faire qui n'ait sa cause dont il puisse rendre raison, & ne rien souffrir d'inanimé. Son génie doit donner à la matière, par le secours du

choix, la perfection qui lui manque. Soit plus grand soin doit être de déterminer les motifs de ce qu'il fait, & de n'avoir dans tout son ouvrage qu'un motif principal, afin qu'il n'y ait qu'une cause de perfection. La perfection se trouve par gradation dans la nature; de même l'artiste donnera donc à chaque chose des expressions différentes, qui toutes concourront à l'expression principale; & cette expression sera la cause de la perfection de l'ouvrage. Par ce moyen, le spectateur reconnoîtra l'idée de chaque chose en particulier, & dans toutes ensemble, l'idée ou la cause du tout: alors il sentira la beauté de l'ouvrage qui sera le résultat du concours de toutes les parties, & son ame en sera touchée; car chaque partie ayant une cause & un esprit, l'ensemble aura lui-même un esprit dont il sera animé, & qui sera la cause de sa perfection.

L'imitation est la première partie de la peinture, mais non pas la plus belle. Ce qui approche de l'idéal est justement regardé comme plus parfait que ce qui se borne à une imitation purement individuelle; mais comme l'art est formé de ces deux parties, l'imitation & l'idéal, le plus grand maître est sans contredit celui qui possède l'une & l'autre à la fois. L'idéal, qui est la première cause du goût, peut être considéré comme l'ame, & l'imitation, comme le corps. Cette ame ou cette cause doit choisir dans le spectacle entier de la nature les parties les plus belles, sans néanmoins produire des choses nouvelles & impossibles; en effet, l'art seroit alors dégradé, puisqu'il perdrait, pour ainsi dire, son corps, & que ses beautés deviendroient inintelligibles pour le spectateur. Si un tableau est composé des plus belles parties qu'offre la nature, mais de sorte que chaque partie semble naturelle & vraie, le bon goût se trouvera dans tout l'ouvrage, sans qu'on ait négligé la partie de l'imitation.

Un peintre, qui se borneroit à la simple imitation, seroit bien une tête ou une main d'après une belle personne; encore cette partie seroit-elle rendue avec toutes les petites imperfections qui se rencontrent ordinairement dans la nature, & il ne sauroit pas choisir le meilleur du bon, pour en faire un ouvrage qui approchât de la perfection idéale; mais le peintre d'un ordre supérieur prendra seulement ce qu'il y a de beau dans la nature, en omettant tout ce qui est gratuit ou mauvais, & en rejetant même les belles parties qui peuvent se rencontrer dans la nature, sans être bien d'accord l'une avec l'autre; comme, par exemple, un corps charnu & robuste avec des mains délicates & maigrettes, le sein d'une femme belle & potelée avec un col maigre & un corps élancé, &c.: car toutes ces parties peuvent être fort belles prises chacune séparément; mais

elles feront un mauvais effet, si on les met ensemble dans un ouvrage de l'art, quoiqu'elles se rencontrent souvent ainsi réunies dans la nature.

Je conclus donc que le peintre, qui possède la partie de l'imitation, est un habile ouvrier; mais que pour l'idéal, il doit être savant, & joindre un esprit philosophique à une profonde connoissance de la nature; & comme il ne peut parvenir à cette perfection, sans posséder auparavant le mérite de l'imitation, on ne peut s'empêcher d'avouer qu'il est bien plus estimable que s'il avoit renfermé son talent dans ce premier degré de l'art.

Citons ici M. le Chevalier Azara, l'ami, l'éditeur & le commentateur de Mengs. Croire, dit-il, que l'imitation est d'autant plus belle qu'elle est plus exacte, c'est une erreur. Qu'a de commun l'imitation avec la beauté? L'imitation, sans doute, a son mérite particulier; mais si l'original n'est pas beau, la copie ne peut certainement être belle, quelque ressemblante qu'elle soit d'ailleurs. La beauté consiste dans l'union de la perfection & de la grace, & tout ce qui n'a pas ces deux qualités, ne sauroit être beau.

Tous les tableaux de l'école flamande, pour ainsi dire, sont des imitations parfaites de la nature. Cependant quiconque a le moindre goût, ne peut y trouver une véritable beauté. Ce sont, sans contredit, de belles copies pour ceux qui s'arrêtent au mécanisme de l'art, & qui n'y cherchent rien de plus; & l'on peut appliquer ici un axiome de Quintilien: *Adeo in illis quoque est aliqua vitiosa imitatio, quorum ars omnis constat imitatione.*

Mengs passoit pour avoir dans l'esprit de la singularité; mais ce n'est pas dans ce qu'il a dit sur l'imitation qu'il est singulier, & M. Reynolds, qu'on n'accuse pas de bisarrerie, s'exprime de même. L'ambition du véritable peintre, dit-il, doit aller plus loin que la simple imitation de la nature. Au lieu de chercher à séduire par la fidélité, par la minutieuse exactitude de ses imitations, il faut qu'il tâche de donner, par la grandeur de ses idées, toute la perfection possible aux objets qu'il traite; & au lieu de briguer des éloges stériles en trompant l'œil des spectateurs, il doit s'efforcer à mériter un nom célèbre en captivant leur imagination.

Le principe que j'avance ici, que la perfection de l'art ne consiste point dans une simple imitation, est loin d'être nouveau & singulier: il est fondé sur l'opinion générale de la partie éclairée du genre humain. Les poètes, les orateurs, les rhéteurs de l'antiquité s'accordent unanimement à dire que la perfection, dans tous les arts, consiste dans une beauté idéale supérieure à tout ce qu'on trouve dans la na-

ture actuelle. Ils citent continuellement, pour expliquer leurs idées, la pratique des peintres & des sculpteurs de leur temps, mais particulièrement celle de Phidias, l'Artiste favori de l'antiquité : & comme s'ils n'avoient pu exprimer assez leur admiration pour ce génie extraordinaire, en disant simplement ce qu'ils favoient de ses ouvrages, ils ont eu recours à l'enthousiasme poétique, en appelant inspiration, don du ciel, la faculté de trouver la beauté idéale. Ils supposent que l'artiste, pour remplir son esprit de l'idée parfaite du beau, s'est élevé jusqu'aux régions éthérées. « Celui, dit Proclus, » qui prend pour modèles les formes de la » nature, & qui se borne à les imiter exactement, ne pourra jamais atteindre à la beauté » parfaite; car les productions de la nature sont » pleines d'imperfections, & par conséquent » loin de pouvoir servir de modèle de beauté. » Aussi Phidias, lorsqu'il voulut produire son » Jupiter, ne chercha-t-il point à copier quelque objet que la nature lui auroit présenté, » mais il ne suivit que l'image qu'il s'en étoit » formée d'après la description d'Homère ». Et Cicéron parlant aussi de Phidias, dit : « que » cet artiste, voulant faire la statue de Minerve » & de Jupiter, ne prit point pour modèle » quelque figure humaine; mais que s'étant » formé dans son imagination une idée plus parfaite de la beauté, il en faisoit constamment » l'objet de ses contemplations, & employait » tous ses efforts pour la produire de même au » jour ».

Les modernes, continue M. Reynolds, ne sont pas moins convaincus que l'étoient les anciens de ce pouvoir supérieur de l'art, & ne connoissent pas moins ses effets. On trouve dans chaque langue des mots propres pour exprimer cette perfection : le *gusto grande* des Italiens, le *beau idéal* des François, le *grat style*, le *genius* & le *taste* des Anglois sont différentes dénominations de la même chose. C'est, disent-ils, cette dignité intellectuelle qui ennoblit la peinture, qui sert à distinguer cet art du simple mécanisme, & qui produit aisément ces grands effets auxquels l'éloquence & la poésie ne parviennent que difficilement par des efforts lents & répétés.

C'est par l'étude & l'expérience que l'artiste parvient à créer ces grands effets. C'est par l'expérience seule qu'il parvient à découvrir ce qui est difforme dans la nature; ou, pour m'exprimer en d'autres termes, ce qui est purement individuel & non idéal, de sorte que toute la beauté & toute la grandeur de l'art consistent, selon moi, à s'élever au dessus des formes individuelles, & à éviter les particularités locales & les petits détails de toute espèce. Il n'y a que celui qui, par une longue habitude d'observer, est parvenu à connoître ce que chaque

espèce d'objets a en commun, qui puisse discerner ce qui manque à chaque objet en particulier. Cette longue & pénible comparaison doit être la première étude du peintre qui veut atteindre au plus grand style. Par cette méthode, il acquiert une juste idée des belles formes; il corrige la nature par elle-même, & se sert de ce qu'elle a de parfait pour cacher ses imperfections. Son œil étant en état de distinguer, dans les objets, les difformités & les défauts accidentels de leurs formes naturelles, il conçoit, par abstraction, une idée de formes plus parfaites que celles qui lui sont offertes par ses originaux, & ce qui peut sembler un paradoxe, il apprend à dessiner exactement, en ne faisant ses figures semblables à aucun modèle existant. Cette idée de l'état parfait de la nature, auquel l'artiste donne le nom de beauté idéale, est le grand principe sur lequel il faut s'appuyer pour produire des ouvrages de génie; c'est par ce principe que Phidias a mérité sa réputation, & que ses ouvrages ont excité l'admiration & l'enthousiasme, & ce sera encore par ce principe que ceux, qui auront le courage de suivre la même route, obtiendront une pareille gloire.

C'en est assez sur l'*imitation* de la nature, & sur la manière dont le grand artiste doit s'éloigner de la froide & scrupuleuse *imitation* qui le rendroit un stérile copiste de ses modèles; il est temps de passer à l'*imitation* des grands maîtres.

(*Imitation des maîtres*). Deux routes conduisent au bon goût; l'une, plus difficile, consiste à faire choix dans la nature même de ce qui est le plus utile & le plus beau; l'autre, plus aisée, se borne à étudier les ouvrages où ce choix a déjà été fait.

Il faut bien distinguer dans un tableau que l'on prend pour objet de son étude deux choses très-différentes; l'une est la manière du maître, qu'on peut comparer en quelque sorte à l'accent de l'orateur; l'autre est le résultat de la cause qui l'a conduit dans son travail, c'est-à-dire des principes qu'il s'est formés. La plupart de ceux qui étudient les ouvrages d'un maître, s'appliquent principalement à s'identifier sa manière. C'est se préparer de bonne heure un moyen de n'être jamais soi-même & de rester le copiste d'un autre, même lorsqu'on fera original. Ce sont les maximes du maître qu'il faut étudier, pour pouvoir employer ces mêmes maximes dans l'occasion. Si l'on copie quelques parties d'un maître, ce doit être celles dont il a fait un choix particulier, celles auxquelles il s'est particulièrement attaché par goût, par choix, par principe.

Remarque-t-on, dans les ouvrages d'un maître, une partie de l'art quelquefois supérieurement

traitée & quelquefois médiocrement exécutée, on peut être certain que ce n'est pas cette partie dont il a fait un choix principal & qu'on doit regarder comme la cause de son talent : mais la partie dans laquelle il se montre constamment supérieur à ses rivaux, est celle dont il s'est particulièrement occupé, celle dont il a fait l'objet spécial de ses observations, de ses méditations, de ses études, celle enfin qui est la première cause des beautés qu'on remarque dans ses ouvrages. Par ce moyen, on reconnoît que la partie dont Raphaël avoit fait choix étoit l'expression ; celle du Corrège, l'harmonie ; celle du Titien, la couleur ; & l'on étudiera, l'on imitera principalement ces trois maîtres pour la partie dans laquelle chacun d'eux a excellé.

Raphaël est lui-même un exemple de l'utilité qu'un artiste peut retirer de l'imitation de ses prédécesseurs. Il avoit reçu de Pérugin, son maître, la manœuvre de l'art & la pratique d'un dessin exact & correct : il prit à Florence, dans les ouvrages du Massacio, une première idée de l'antique, & celle d'une meilleure manière de drapper ; dans les ouvrages de Michel Ange, la grandeur du trait ; dans ceux de Barthélemi de Saint-Marc, l'art d'empâter plus fortement ses couleurs, & d'agrandir ses masses.

Après avoir copié dans les meilleurs maîtres quelques-unes des parties dans lesquelles ils ont excellé, il faut chercher dans la nature, & y copier des parties semblables : c'est ainsi que l'on compare la nature à l'art le plus exquis, & qu'on apprend comment la nature doit être vue par le grand artiste.

Mais plus encore que les meilleurs artistes modernes, l'antique & la nature doivent être les principaux objets de l'imitation ; ils ont été les maîtres des plus grands maîtres, & c'est à eux sur-tout qu'il faut demander des leçons. Ce qui est véritablement dangereux, c'est de se traîner sur les traces d'un seul artiste : on chargera ses défauts, & l'on n'aura jamais toute sa beauté ; aucun imitateur d'un seul maître ne s'est fait un grand nom ; les élèves de Raphaël lui-même n'auraient laissé qu'un nom obscur, s'ils n'avoient pas eu des parties qui les distinguent de leur maître.

Le Poussin a beaucoup vu, beaucoup étudié, beaucoup observé ; mais il a peu copié. Il se contentoit même de faire de légères esquisses des choses remarquables qu'il trouvoit dans les antiques ; ce qu'il ne faut entendre cependant que des antiques inférieures qui lui fournissent des objets intéressans pour le costume. Il disoit souvent que c'est en observant les choses qu'un peintre devient habile, plutôt qu'en se fatiguant à les copier. Mais s'il a peu copié, il a beaucoup imité.

S'il est dangereux de se rendre copiste ou même imitateur servile, il faut convenir que c'est à l'imitation bien entendue que l'art doit ses progrès, puisqu'on doit reconnoître que si les artistes n'avoient pas mis à profit les découvertes de leurs prédécesseurs, l'art seroit toujours demeuré dans l'enfance de la barbarie. Un maître a détruit la roideur des formes, un autre la sécheresse du pinceau, un autre la symétrie gothique de la composition : si ces maîtres n'avoient pas eu d'imitateurs, ces défauts dégraderoient l'art encore aujourd'hui comme du temps de nos pères.

L'imitation est non-seulement utile dans les premiers pas de la carrière, elle l'est dans tout le cours de la vie. Sans elle, l'imagination, livrée à elle-même, s'affoiblirait, tomberoit dans la langueur, & ne feroit que se promener dans le cercle qu'elle auroit déjà parcouru. Mais par l'imitation, on varie ses conceptions, & l'on parvient même à leur imprimer le caractère de l'originalité. Que cette imitation libre, originale, créatrice, prenne le titre d'émulation ; elle sera toujours l'effort d'un artiste pour prendre dans ses rivaux existans ou passés, les qualités qui les distinguent & qu'il veut surpasser encore.

L'invention, dit M. Reynolds, est une des plus grandes qualités caractéristiques du génie ; mais si l'on consulte l'expérience, on trouvera que c'est en se rendant familières les inventions des autres qu'on apprend à inventer soi-même, ainsi qu'on s'habitue à penser en lisant les idées d'autrui.

C'est avoir fait un grand pas dans la carrière de l'art que d'être parvenu à former assez son goût pour connoître & apprécier les beautés des productions des grands maîtres ; car la seule conscience de ce goût qu'on aura pour le beau, suffira pour élever l'esprit, & l'affecter d'un noble orgueil, semblable en quelque sorte à celui qu'il pourroit concevoir s'il avoit produit lui-même les objets qu'il admire. Notre esprit ainsi vivement échauffé par le contact de ceux à qui nous voudrions ressembler, acquerra inmanquablement plus ou moins de leur manière de penser, & recevra quelques étincelles de leur feu & quelques rayons de leur éclat. Cette disposition à prendre involontairement l'air & les manières de ceux avec qui nous vivons, disposition si forte dans l'enfance, nous la conservons pendant toute notre vie, avec cette seule différence que, dans la jeunesse, l'esprit est plus souple & plus capable d'imitation, au lieu que, dans un âge plus avancé, il devient plus dur & demande à être échauffé & amolli avant qu'il puisse recevoir une impression profonde.

Les conceptions des grands maîtres doivent nous servir d'aliment à tous les âges. Elles ne sont

sont pas seulement une nourriture propre à notre jeunesse, mais encore une substance capable de donner de la vigueur à notre maturité. L'esprit humain peut être comparé à un terrain stérile par lui-même & qui ne produit point de fruits, ou ne donne au moins que de misérables fruits acerbés & sauvages, s'il n'est pas fortifié sans cesse par une matière étrangère.

Le plus vaste génie que la nature puisse produire, n'est pas assez riche par lui-même pour tirer tout de son propre fonds; celui qui ne veut mettre à contribution aucun esprit que le sien même, se trouvera bientôt réduit, par son extrême pénurie, à la plus misérable de toutes les imitations; celle de ses propres ouvrages. Il se verra obligé de répéter de nouveau ce qu'il aura déjà plusieurs fois répété.

Se restreindre à l'imitation d'un seul maître est un moyen de ne jamais l'égaliser : mais comme le peintre qui rassemble dans une seule figure les beautés éparées dans un grand nombre d'individus, produit une beauté supérieure à la plus belle nature individuelle; de même l'artiste qui aura le talent de réunir les beautés de plusieurs maîtres, approchera beaucoup plus de la perfection qu'aucun de ces maîtres.

Si Carle Maratte, qui imita Raphaël, le Guide, les Carrache, André Sacchi, conserva toujours une certaine pesanteur dans l'invention, dans l'expression, dans le dessin, dans le coloris, dans l'effet général, il faut l'attribuer au génie peu vigoureux qu'il avoit reçu de la nature. L'imitation peut aider & nourrir le génie; elle ne le donne pas, & Maratte, qui cherchoit à imiter les meilleurs modèles dans chaque partie de l'art, n'a jamais, dans aucune, pu égaler aucun d'eux, ni ajouter un talent qui lui fût propre au talent qu'il imitoit.

Il est encore une autre sorte d'imitation qu'on appelle plagiat quand on en parle en mauvaise part, & c'est presque toujours en mauvaise part que l'on en parle lorsqu'il s'agit d'un artiste moderne. On emploie des termes plus honorables, quand il est question d'artistes dont le temps a consolidé la réputation. Cette imitation consiste à emprunter une pensée, un mouvement, une attitude, un site, un accessoire, une figure & quelquefois plusieurs.

Quelquefois ces emprunts sont faits avec tant d'adresse, qu'il est très-difficile de les reconnaître, sur-tout quand on transporte une figure d'un tableau d'un certain genre dans un tableau d'un genre très-différent, quand on prend une figure nue pour la draper ou une figure drapée pour en faire une figure nue, ou qu'on en change la plus grande partie de l'ajustement; ou quand la manière de l'artiste qui emprunte est très-différente de la manière du premier au-

teur. Un peintre françois qui a joui toute sa vie d'une grande réputation qui s'est affoiblie après sa mort, & qui se distinguoit par une sorte d'agrément que ses admirateurs prenoient pour de la grace, empruntoit souvent des figures, des groupes, des chaumières à des peintres allemands, flamands & hollandois dont le dessin & toute la manière étoit fort différente de la sienne. On ne reconnoissoit plus ces objets traités sèchement & sans grace par les premiers auteurs, quand il les avoit déguisés par des ajustemens pittoresques, ou par le goût de son pinceau.

On est assez généralement convenu d'absoudre du crime de plagiat les artistes qui empruntent même des figures entières aux grands maîtres de l'antiquité. On sait que, dans le tableau du *Pyrrhus sauvé*, le Poussin a représenté plusieurs fois la figure antique du gladiateur sous différens aspects, & que, dans son tableau de l'extrême-onction, il a pris même en grande partie la composition du bas-relief antique qui représente la mort de Méléagre. Le transport d'un art à un art différent, peut rendre l'emprunt plus excusable. Ainsi le Poussin a été regardé comme original lorsqu'il a transporté, presque sans y rien changer, le gladiateur dans un de ses tableaux, & le Gros n'a été regardé que comme un copiste d'un talent supérieur, quand il a imité en sculpture, avec des changemens considérables, une sculpture antique. C'est que les deux arts de peinture & de sculpture diffèrent dans les moyens qu'ils emploient pour imiter la nature ou les ouvrages de l'art; que le sculpteur qui imite un ouvrage de sculpture ne fait que copier des formes par le même procédé que le premier auteur a suivi, & que le peintre qui imite ou qui même copie un ouvrage de sculpture, imite les formes par un moyen différent de celui qu'employoit le premier auteur, y ajoute encore la couleur qui ne se trouve pas sur le premier ouvrage, & est soumis d'ailleurs à la nécessité de vaincre une surface plate pour lui donner l'apparence du relief.

Cependant, comme le remarque M. Reynolds, un peintre qui prend une idée d'un autre peintre, moderne même, mais qui n'est pas en contemporain, & qui l'adapte à son ouvrage de façon qu'elle paroisse en faire naturellement partie, peut à peine être accusé de plagiat. Mais si, loin de craindre l'accusation de plagiat, il veut encore mériter de la gloire, qu'il entre en rivalité avec son modèle & se rende propre l'idée qu'il emprunte en ajoutant à sa beauté. On fait ce qu'on a dit des plagiat, ou emprunts poétiques : *Quand on vole, il faut tuer son homme.*

Personne n'a possédé dans un plus haut degré que Raphaël le don de l'invention. Mais quoi-

qu'il semblât pouvoir se contenter de ses richesses naturelles sans emprunter à ceux qui étoient moins opulens que lui, on aperçoit que lorsqu'il composa l'un des derniers & des plus grands de ses ouvrages, il avoit sous les yeux des études faites d'après le Massaccio.

En effet, dit M. Reynolds, il est aisé de reconnoître qu'il a employé deux belles figures de saint Paul copiées d'après cet artiste : il s'est servi de l'une pour son saint Paul prêchant à Athènes, & il a placé l'autre dans son tableau du même saint qui punit Elymas le magicien. Il a aussi emprunté du Massaccio la figure qui, dans la prédication de saint Paul, se trouve placée entre les auditeurs, ayant la tête enfoncée dans la poitrine & les yeux fermés, comme une personne enivré dans de profondes réflexions.

Le changement le plus considérable qu'a fait Raphaël à ces deux figures de saint Paul, consiste dans l'addition de la main gauche qui ne se trouve point à l'original.

Pour son sacrifice à Listrie, il a pris toute la cérémonie représentée sur un bas-relief antique qu'on a publié depuis dans l'*Admiranda Romanarum antiquitatum vestigia*. On pourroit produire un grand nombre d'autres exemples qui prouvent que Raphaël n'a pas dédaigné de puiser ailleurs que dans sa propre pensée.

Et il faut encore remarquer que l'ouvrage du Massaccio, où Raphaël a pris si librement ces figures, se trouve placé dans une église de Florence & par conséquent à peu de distance de Rome. Il n'a donc pu regarder cette imitation comme un plagiat déshonorant, puisqu'il devoit être persuadé qu'il ne manqueroit pas d'être bientôt découvert. Il étoit, au contraire, bien convaincu que ces emprunts ne pourroient nuire à la réputation qu'il avoit acquise pour l'invention ; & , en effet, il n'y a que ceux qui ne connoissent ni les matériaux ni la manière de les employer pour la composition des grands ouvrages, à qui de telles imitations puissent inspirer une opinion désavantageuse à cet admirable maître.

Il ne faut pas cependant que cet exemple séduise des artistes qui, n'ayant pas les grandes qualités des conquérans, ne se oient rrairés que de voleurs. Ce n'est point avec le défaut absolu d'idées personnelles, qu'il faut prendre aux autres leurs idées. Pour voler impunément, il faut être riche ; & si l'on dérobe à ses prédécesseurs ou à ses contemporains, il faut être en état de restituer à la postérité.

Mais quand on a soi-même de grandes richesses & le talent de les faire valoir, on peut encore faire valoir celles d'autrui. La masse de ces richesses personnelles & empruntées ne faisant plus qu'un même fonds, augmente le trésor de la république des arts. C'est en imitant les

grands maîtres qu'on devient un grand maître soi-même, & ce qui fut autrefois une erreur des naturalistes, est pour les artistes une grande vérité : Le serpent ne devient dragon qu'en dévorant un serpent : *Serpens, nisi serpentem comederit, non fit draco.* (Article extrait des ouvrages de MM. REYNOLDS & MENGES).

IMPRESSION, (subst. fém.). Ce mot exprime la sensation qu'excitent les ouvrages de l'art dans l'ame des spectateurs. On dit d'un tableau qu'il fait une vive *impression*, une *impression* profonde; qu'il ne fait qu'une foible *impression*, ou même qu'il n'en fait aucune.

On appelle aussi *impression* la préparation d'une toile, d'un panneau, destinés à être recouverts par le travail du peintre; on donne le même nom à la peinture à couches plates qu'on emploie dans les bâtimens, & enfin à l'art d'imprimer sur le papier ou sur quelque autre substance, le travail des planches gravées sur bois ou sur cuivre. Ces opérations sont toutes mécaniques, & doivent être renvoyées au dictionnaire de la pratique des arts.

IMPROVISATEUR. (subst. masc.) Les Italiens nomment *improvisatori*, les poètes qui font des vers sur le champ, sur quelque sujet qu'on veuille leur proposer. M. Reynolds a fait l'application de ce nom aux peintres qui se piquent de faire des tableaux à la hâte, & sans avoir le temps de réfléchir.

Ce ne sont point, dit-il, les ouvrages faits à la hâte, qui passent à la postérité, & qui bravent la critique. Je me rappelle qu'étant un jour à Rome, occupé à admirer le gladiateur dans la compagnie d'un sculpteur habile, comme je remarquois l'esprit avec lequel cette statue étoit exécutée, ainsi que l'attention scrupuleuse que l'artiste a donnée au jeu de chaque muscle, dans cette attitude momentanée de la force, il me dit qu'il étoit persuadé que, pour faire un ouvrage si parfait, il falloit presque la vie entière d'un homme.

Dans la poésie qu'on peut regarder comme la sœur de la peinture, tout ce qui est fait à la hâte est bientôt oublié. Sur cette matière, le précepte & l'exemple d'un grand poète, méritent toute notre attention. L'Abbé Métastasio, qui jouit dans toute l'Europe d'un nom si célèbre & si bien mérité, commença sa carrière par être *improvisateur*, espèce de poètes assez commune en Italie. Il n'y a pas longtemps qu'un de ses amis lui demanda s'il ne croyoit pas que l'habitude qu'il avoit contractée dans sa jeunesse, d'inventer & de réciter des vers *ex abrupto*, dût être considérée comme un heureux commencement de son éducation. Il répondit qu'il pensoit au contraire, que cet exercice lui avoit été fort nuisible, parce

qu'il lui avoit donné l'habitude de la négligence & de l'incorrection, qu'il avoit eu dans la fuite bien de la peine à vaincre, pour y substituer une habitude contraire; celle de mettre du choix dans ses pensées, & de les exprimer avec justesse & précision.

Quelqu'extraordinaire que puisse paroître ce que je vais dire, il n'en est pas moins vrai qu'en vain les peintres *improvisateurs*, si l'on peut se servir de ce terme, prétendent que tout est sorti de leur pensée; & qu'il est bien rare que, dans leurs prétendues inventions, il se trouve quelque chose qui ait le moindre air d'invention & d'originalité. Leurs compositions sont, en général, des biens-communs, sans intérêt, sans caractère, sans aucune expression, & on peut les comparer à des discours fleuris où il n'y auroit aucun sens.

Je ne prétends pas cependant que le peintre renonce à l'avantage & à la nécessité d'exprimer rapidement ses idées par des esquisses: je pense, au contraire, qu'il ne sauroit porter trop loin ce talent. Le seul mal qu'il y ait à craindre, c'est qu'il n'en reste là, & qu'ensuite il ne s'occupe point à donner de la correction à ses dessins, par l'étude de la nature, & ne prenne plus la peine de jeter les yeux autour de lui, pour voir les secours que les ouvrages des bons maîtres, pourroient lui fournir. (*Article extrait de M. REYNOLDS.*)

INCORRECTION. (subst. fem.) Ce mot ne se dit que des formes, & se rapporte par conséquent au dessin. On ne dit pas d'un peintre, qu'il est *incorrec* d'effet, de couleur, de clair-obscur, de composition: mais on peut lui reprocher d'être *incorrec* dans les contours. L'*incorrection* ne détruit pas toujours la grace; le Corrège l'a prouvé. Elle accompagne ordinairement la grande beauté du coloris, parce que le peintre craindroit de fatiguer sa couleur en revenant sur les premières *incorrections* qui lui sont échappées; parce qu'il donne plus de soin à la beauté des tons, qu'à celle des formes, & quelquefois même, parce qu'un vice de dessin lui procure une beauté d'effet. Il ne se refuse point au plaisir d'étendre une belle masse qu'il seroit obligé de resserrer, s'il donnoit à son dessin plus d'exactitude &c. Un talent supérieur dans quelques parties capitales de l'art fait pardonner l'*incorrection*. On ne connoît point de maître plus *incorrec* que Rembrandt, & son *incorrection* nuit à peine à sa célébrité. Comme l'école française est loin de se signaler par les grands prestiges de la couleur, il ne lui est pas permis de s'abandonner à l'*incorrection*. (L.)

INDIVIDUEL. (adj.) Ce qui appartient à

à un certain homme en particulier, & non pas à l'homme en général. On dit *des formes individuelles*, pour signifier celles qui distinguent spécialement un individu. C'est l'imitation de ces formes *individuelles*, qui cause la ressemblance des portraits.

Mais ces mêmes formes dans lesquelles il se trouve toujours quelque défaut, détruisent la grandeur du style qui convient à la peinture de l'histoire. Les figures, il est vrai, doivent même dans ce genre, être étudiées d'après nature, sans quoi l'artiste perdrait deux qualités bien essentielles, la vérité & la variété; mais elles doivent être une imitation de la nature ennoblie, aggrandie, corrigée.

On ennoblit la nature, en négligeant tout ce qui, dans le modèle, a non-seulement un caractère bas, mais encore un caractère commun: on l'aggrandit en ne faisant attention qu'aux formes grandes, caractéristiques, & dont l'utilité est sensible; en les accusant avec toute la fierté d'un artiste, sûr de connoître ce qui constitue la beauté, & en faisant abstraction des petites formes dont l'utilité est moins frappante: on la corrige en supprimant les défauts qu'il n'appartiennent jamais qu'à l'individu: car si l'on veut comparer une même forme sur un grand nombre de modèles, on reconnoît que ce qui est défectueux, doit se rapporter à la nature particulière, & non pas à la nature générale. On peut donc poser pour maxime que la perfection est la nature, & que la difformité est *individuelle*.

Il n'y a personne qui n'ait observé qu'en voyant une bonne imitation *individuelle*, c'est-à-dire, un portrait ressemblant, on croit connoître l'original. Le premier mot est ordinairement: *je l'ai vu quelque part*. L'effet d'un tableau d'histoire est manqué, si l'on peut, en le voyant, dire la même chose. Pour en être frappé comme on le doit, il faut qu'on n'ait vu nulle part d'hommes aussi beaux, aussi nobles, aussi imposans que les héros de ce genre idéal & sublime.

On admire dans Paul Véronèse, la grande machine de ses compositions & la beauté de son coloris: mais comme ses têtes sont des portraits, elles n'inspirent pas ce respect que doivent imprimer les grands personnages de l'antiquité. Les temps reculés où ces hommes ont vécu, nous font exagérer la beauté de leurs formes, & la fierté de leur caractère: notre imagination les aggrandit; il faut que l'artiste les aggrandisse comme elle. S'il nous représente Brutus sacrifiant son fils à la patrie sous des traits que nous pouvons voir chaque jour, nous le trouverons d'autant moins ressemblant à l'idée que nous nous en sommes formée, qu'il ressemblera davantage à des gens que nous connoissons. Si les sages, les héros

des anciens temps, pouvoient revivre & s'offrir à nos yeux, nous refuserions de les reconnoître parce qu'ils ne feroient que des hommes.

Il n'en est pas de même de l'histoire récente : comme les héros de cette histoire ont vécu dans un temps voisin du nôtre, nous ne sommes pas éloignés de croire qu'ils nous ont ressemblé. Quelquefois même nous connoissons les portraits de quelques-uns de ces héros : le peintre doit conserver ces ressemblances connues, & comme il représente ces personnages sous leurs traits *individuels*, il faut aussi, pour l'accord qui doit régner dans le style d'un même ouvrage, qu'il représente sous des traits *individuels* les personnages même dont on n'a pas conservé les portraits. Ce genre, supposant peu d'idéal, est inférieur au genre vraiment héroïque de l'histoire ancienne, & se rapproche même à beaucoup d'égards de celui des portraits historiques. C'est à ce genre que Paul Véronèse eût été principalement destiné par la nature, s'il avoit mieux connu l'expression.

Qui croira jamais que la tête de l'Apollon du Belvedere soit le portrait fidèle même du plus beau jeune homme que l'artiste ait pu connoître? Nous accorderons, si l'on veut, que cette tête vraiment divine a été faite d'après un seul modèle : mais combien les indications de ce modèle ont été aggrandies, ennoblies, & en quelque sorte déifiées par l'auteur! Combien les grandes formes ont été rendues plus grandes encore! avec quel art les petits détails ont été sacrifiés! & comme la fière & simple expression d'une colère tranquille, telle que peut l'éprouver une puissance supérieure, ajoute encore à la beauté sublime des traits!

Etudier la nature *individuelle*, la seule qui soit à notre disposition, la dépouiller de ses misères, & l'élever à la beauté que renferme l'idée de la nature générale, telle est l'obligation de l'artiste qui cultive le genre poétique de l'histoire.

Mais s'il est permis, s'il est même ordonné de s'écarter de la nature *individuelle*, ce n'est que pour l'embellir. Sans doute il vaudroit mieux que les tableaux d'histoire offrisent des portraits bien étudiés & ressemblans, que des têtes comme nous en avons vu long-temps dans les tableaux de quelques-uns de nos peintres, qui ne s'écartoient de la nature commune que par une laideur qu'on pouvoit nommer idéale, parce qu'on n'en voyoit pas de modèles dans la nature vivante.

» Cela est bien singulier! Où donc avez-vous appris votre art? Comment! vous faites des oreilles qui ressemblent à des oreilles! « disoit, avec une ironie amère contre la pratique de notre école, un savant artiste à un jeune peintre qui arrivoit de Rome, & qui est aujourd'hui l'un de nos plus célèbres maîtres.

En effet, il sembloit qu'on se fût fait alors un principe de négliger les extrémités & même les têtes, & qu'on fît consister la partie idéale de l'art dans une pratique arbitraire & libertine. (*Article de M. L E V E S Q U E.*)

I N G R A T, (adj. masc.). L'homme *ingrat* est celui qui, dans l'ordre moral, se refuse au sentiment juste & naturel qui doit l'attacher à quiconque de ses semblables a employé pour lui des soins, des peines, ou qui a fait des frais de quelque nature qu'ils soient.

Dans le langage de l'art, un sujet de peinture ou un objet que le peintre veut imiter, s'appelle *ingrat*, lorsque, (parlant figurément) il paroît se refuser aux efforts, aux soins, aux moyens qu'emploie l'artiste, pour l'illustrer, en quelque façon, par son art.

Mais dans la nature visible qui, toute entière, est l'objet de la peinture, comment, direz-vous, certains objets se refusent-ils plus que d'autres aux travaux, aux soins & aux frais que fait l'artiste? Voici ce qu'il faut observer à cet égard. Le succès d'une imitation qu'entreprend l'art, dépend quelquefois de la nature de l'objet qu'on imite & doit répondre à sa destination. Il se peut faire que cet objet trompe, pour ainsi dire, l'art, en se refusant à ses moyens, & il se peut encore qu'il se prête difficilement au but imposé à l'artiste.

Reprenons en peu de mots ces principales circonstances, qui peuvent faire regarder un objet comme *ingrat*.

Un objet est, par sa nature, *ingrat* pour l'art & se refuse à l'imitation, lorsqu'il est, par exemple, très-difficile à bien observer. Ainsi l'objet fugitif, l'objet trop en mouvement, l'objet qui change souvent de formes, de couleurs; de caractère, est *ingrat*. Dans ce sens, l'éclair dispaçoit trop promptement. Certains accidens d'une tempête présentent le ciel, l'eau, les substances mobiles dans des mouvemens si extraordinairement compliqués, que l'observation exacte, & par conséquent l'imitation d'après nature, est comme impossible à l'artiste.

En effet, non-seulement l'œil ne peut les fixer, mais la nature a peine à les retenir assez fidèlement pour les imiter avec exactitude à l'aide du souvenir.

Il est une seconde difficulté que j'ai désignée, ou une seconde cause de l'ingratitude d'un objet qui tient de bien près à celle que je viens d'exposer.

Les moyens de l'art de peindre qui sont détaillés dans ce dictionnaire, se trouvent dans quelques cas insuffisans pour l'imitation. Par exemple, la lumière éblouissante de la foudre ne peut se rendre d'une manière qui satisfasse.

Les couleurs, de quelque manière qu'on les emploie, n'ont pas assez d'éclat; les procédés

par lesquels on peut leur donner plus de brillant, c'est-à-dire, les oppositions & les autres artifices que l'art perfectionné met en usage, ne peuvent porter l'effet des couleurs à cet éclat dont j'ai parlé & dont les hommes ont une idée sans cesse renouvelée par la lumière du soleil & par celle du feu.

Il en est de même, comme je l'ai dit, de certains accidens des tempêtes; car ces accidens tiennent de si près au mouvement & à des effets successifs & instantanés de ténèbres & de lumière, qu'ils se refusent (pour en revenir au sens figuré) à payer l'artiste de ses peines, de ses soins, des frais enfin qu'il fait pour les observer & les imiter avec fidélité.

Ces objets sont donc *ingrats* & à l'art & à l'artiste.

Venons à l'ingratitude de certains objets, relativement à la destination que l'artiste se propose ou qui lui est imposée. Je ne bornerai à une seule supposition. Que l'intention du peintre ou de celui qui l'emploie soit de faire naître des sensations agréables. Si les objets qu'on lui offre à représenter y sont moins propres, il a plus de difficulté à y parvenir, & ces objets sont *ingrats*, relativement à la destination.

Si l'on exigeoit de l'artiste de peindre la Tentation de Saint Antoine, à-peu-près dans le genre de composition qu'a employé Callot, & de rendre ce tableau *aimable*, l'artiste trouveroit les monâtres fantastiques qu'il seroit obligé de créer, fort *ingrats* aux soins & aux peines qu'il prendroit pour remplir, avec leur secours, la tâche qu'on lui auroit imposée.

Tout objet trivial, burlesque ou bas, à plus forte raison tout objet rebutant, est donc, en général, *ingrat* pour l'artiste, sur-tout si l'on exige de lui d'intéresser & de plaire.

Ces objets ne deviennent favorables que dans l'intention qu'on auroit d'inspirer la dérision, de produire le burlesque. C'est dans ces intentions que sont employées les figures bizarres de Callot que j'ai cité; c'est ainsi que Hogarth, peintre satyrique anglais, a d'autant mieux rempli son but, en peignant les mœurs corrompues & les ridicules du pays où il a vécu, qu'il a rendu quelquefois ou plus burlesques ou plus rebutantes les actions, les attitudes, les figures enfin qu'il représentoit.

Ces objets alors, loin d'être *ingrats*, soit par leur nature, soit relativement à la destination de l'ouvrage, répondoient aux soins qu'il prenoit de les imiter & aux frais qu'il faisoit pour les bien faire.

Au reste, le génie est riche & abondant en effources pour combattre l'ingratitude des objets qu'il s'attache à représenter, & souvent on fait un tel gré à l'artiste d'avoir surmonté de grandes difficultés, que ce mérite supplée à ce

qui, d'ailleurs, peut manquer à la perfection de l'ouvrage.

Cette observation conduiroit à des réflexions sur ce que la connoissance ou l'idée des difficultés surmontées ajoute au plaisir & à l'estime que font naître les ouvrages des arts; mais cette matière est plus curieuse qu'elle ne peut être véritablement utile aux artistes.

Il en peut résulter que les hommes en général ne desirant pas, dans les productions des arts, d'être parfaitement trompés. Ils veulent, comme dans les demi-sommeils, goûter presque à-la-fois le charme de l'erreur & la satisfaction de la connoître.

Cette sensation composée augmente le plaisir, lorsqu'elle est dans une juste proportion.

L'illusion complete seroit d'une espèce fort différente de cette illusion mixte dont je viens de parler, & c'est certainement cette dernière à laquelle doivent tendre les arts, lorsqu'ils veulent plaire aux yeux & affecter l'esprit & l'ame. C'est à l'aide de cette illusion mixte qu'on pleure avec délice à l'imitation toujours incomplète d'une action représentée sur le théâtre, & même à l'occasion de la représentation muette qu'esfre un tableau. On n'a point honte de sentir qu'on est trompé, & l'on se prête à l'être.

Les artistes peuvent donc compter sur ce secours que leur prêtent les spectateurs, & dont ils ont trop souvent besoin; mais ils doivent craindre que, s'ils n'ont pas fait assez de frais pour mériter qu'on les aide, on ne leur devienne contraire.

Je finirai en leur disant : » Le mauvais choix des objets trop *ingrats*, est souvent l'effet du peu de méditation que vous y mettez, ou de ce que vous comptez trop sur l'indulgence qu'exigent les moyens de l'art.

Le parti plus ou moins heureux que vous pouvez tirer des objets *ingrats*, dépend de la méditation, des observations raisonnées, & du travail auquel vous devez vous consacrer.

Au reste, tout sujet est *ingrat* pour le peintre médiocre.

Au contraire, il est très-peu de sujets ou d'objets absolument *ingrats* pour le talent supérieur. La difficulté donne des forces au génie & les ôte au talent foible.

Je ne dois pas ramener le mot *ingrat* à son sens le plus naturel; mais je dirai cependant que les élèves d'un bon maître sont coupables du crime d'*ingratitude*, lorsqu'ils ne conservent pas pour lui, toute leur vie, les sentimens que des fils bien nés doivent à leurs pères. (*Article de M. WATELET.*)

INSCRIPTION. (subst. fem.) Phrase courte qu'on employe quelquefois pour servir d'explication à un ouvrage de l'art. On accom-

pagne ordinairement d'inscriptions, les ouvrages de sculpture sur-tout quand ils représentent des hommes dont on veut conserver la mémoire à la postérité : elles se gravent sur les côtés de la bûche ; on en voit à toutes les statues de nos Rois. *L'inscription* de la statue de Pierre I, à Pétersbourg, est d'une simplicité digne de l'antique. On lit sur le rocher qui sert de bûche à cette statue : *Petro I Catherine II*. La postérité conservera trop longtemps en Russie, le souvenir de Pierre I & de Catherine II, pour qu'il fut nécessaire d'ajouter quelque chose au nom de ces deux souverains. L'auteur de la statue, M. Falcomet, l'est aussi de *l'inscription*.

Les médailles portent des *inscriptions* qu'on nomme légendes.

Dans l'enfance de l'art renaissant, le Cimabué, qui termina ses jours avec le treizième siècle, s'avisâ de faire sortir quelquefois de la bouche de ses figures, des rouleaux sur lesquels il écrivoit ce qu'il avoit prétendu leur faire dire. Ses successeurs n'adoptèrent pas cette invention.

Mais dans le quatorzième siècle, Bruno, peintre Florentin, qui, d'accord avec son confrère & son compatriote Buffamalco, avoit joué au bon-homme Calandrino, peintre lui-même, les tours plaisans qui nous ont été conservés par Boccace, fut dupe à son tour de la malice de Buffamalco. Fort embarrassé pour donner à ses figures l'expression convenable aux sentimens qu'il leur supposoit, il alla consulter son ami. Buffamalco, avec un sang-froid perfide, lui conseilla de faire revivre les rouleaux de Cimabué, & Bruno suivit bonnement cet avis. Il peignoit alors une femme en prières devant Sainte Ursule qui lui apparoissoit. Un rouleau sortant de la bouche de la dévote, contenoit sa prière, & par le moyen d'un autre rouleau, Sainte Ursule faisoit la réponse. L'exemple de Bruno devint contagieux ; les rouleaux écrits se multipliaient dans les ouvrages de peinture, & y occupoient une place considérable. On en voyoit à la bouche des personnages qui contenoient leurs discours ; on en voyoit à leurs pieds qui contenoient leurs noms. C'étoit une grande ressource pour les artistes : elle leur épargnoit du travail, & leur oioit l'embarras de donner à leurs tableaux de l'accord & de l'effet, puisque l'effet & l'accord eussent été détruits par les banderoles blanches des rouleaux.

On prétend que l'illustre famille de Lévi, croit descendre de la tribu judaïque, dont étoit Marie mère du Christ. J'ai entendu raconter que dans un château appartenant à cette famille, on voyoit, dans un vieux tableau, un seigneur de cette maison, à genoux

devant la vierge. De sa bouche sortoit un rouleau, sur lequel on lisoit : *bon jour, Marie*. Et la vierge lui répondoit par un rouleau : *bon jour, mon cousin*.

Simon, l'un des plus habiles peintres du quatorzième siècle, mais qui vivra plus longtemps par les vers de Pétrarque que par ses ouvrages, ne crut pas devoir abandonner les rouleaux. Il peignit Saint Regnier chassant le diable qui étoit venu le tenter. Le démon, la tête baissée, les épaules hautes, se couvroit le visage de ses mains, & sur le rouleau qui sortoit de sa bouche, étoit écrit : *ohimè, non posso più*, (hélas, je n'en puis plus).

Cet usage étoit trop ridicule pour n'être pas détruit quand l'art se perfectionneroit. Cependant il en resta long-temps quelques traces. On conserva la coutume d'écrire en lettres d'or, sur le champ des portraits, le nom de la personne représentée. Si Raphaël, n'a pas conservé les rouleaux gothiques, il lui est encore arrivé d'écrire sur le tableau même le nom des personnages.

Paul Véronèse a représenté le repas chez le pharisien : la Magdeleine est aux pieds du sauveur ; deux anges tiennent en l'air un rouleau, sur lequel on lit : *gaudium in cœlo super uno peccatore pœnitentiam agente*. (On se réjouit dans le ciel, pour un pécheur qui fait pénitence.)

On pourroit multiplier les exemples de ces sortes d'inscriptions. Elles sont toujours vicieuses : mais on louera l'artiste quand, par quelques moyens vraisemblables, il pourra faire connoître ou son sujet ou son principal personnage, ou quelque chose enfin qui facilite l'intelligence de l'action ou des sentimens représentés. Il pourra quelquefois y parvenir, par une courte *inscription* sur un portique, sur une bûche de colonne, sur une pierre, par le titre d'un livre fermé, par quelques mots sur une page d'un livre ouvert, par une phrase commencée sur une lettre, &c.

Le plus bel exemple d'*inscription*, comprise dans le tableau même, nous est fourni par le Poussin. La scène est dans la molle & délicieuse Arcadie : un jeune homme & une jeune fille, deux amans sans doute, venoient dans un lieu favorable au plaisir, chercher la volupté : ils y trouvent un tombeau & un berger, qui leur montre sur la pierre sépulcrale cette *inscription* : & *in Arcadiâ ego*. (Et moi aussi j'ai vécu dans l'Arcadie.) Quel passage de l'idée du plaisir, à celle de la mort !

Un grand nombre de tableaux, ne font pas le plaisir qu'ils devoient procurer, parce qu'on n'en conçoit pas le sujet ou l'idée de l'artiste. Il seroit à souhaiter qu'au lieu des anciens rouleaux, on prit l'usage d'ajouter à la

bordure, un écusson ou une banderole, sur laquelle seroit écrit, en très-pen de mots, ce que le spectateur a besoin de savoir.

Tout le monde connoit le testament d'Eudamidas, tableau du Poussin. Un spectateur qui n'en connoît pas le sujet, ne verra qu'un mourant, un notaire & quelques témoins, & il n'éprouvera que l'impression de tristesse, que donne l'idée de la mort. Mais comme l'imagination s'élève & s'aggrandit, comme l'ame conçoit des pensées nobles & généreuses, comme le cœur se sent épanoui par la douce impression de la confiance ou l'amitié, comme on se trouve reconcilié avec l'espèce humaine, quand on lit, au bas de l'estampe, gravée d'après ce tableau, les paroles mêmes du testament d'Eudamidas, conservées par Plutarque !

Une estampe porte du moins un titre, & il seroit facile d'en écrire un semblable, sur la bordure d'un tableau. Ceux qui ont vu à Paris les salles de l'académie royale de peinture & sculpture, savent que ces inscriptions ne feroient pas un mauvais effet. (*Article de M. LEVESQUE.*)

INSTRUCTION. (subst. fem.) En proposant cet article, notre projet n'est pas de donner un traité sur les avantages du dessin dans l'éducation en général. Tout le monde a dit, que de bonnes leçons sur cet art perfectionnoient la manière de voir tous les objets de la nature, & assuroient les opérations de la main, pour toute la vie. On a dit qu'un bon maître de dessin développoit le goût du beau, sur tous les objets relatifs à l'art, dans tous ceux qui en avoient le germe, & qu'il enseignoit une langue universelle, seule capable de communiquer la connoissance d'une infinité de choses, que ni l'art d'écrire, ni même la faculté de la parole, ne pouvoit exprimer.

Cet article ne doit pas non plus offrir des détails sur la bonne méthode de donner des leçons élémentaires & pratiques des arts. On trouvera ces détails sous plusieurs mots de cet ouvrage, & dans beaucoup d'autres écrits composés par d'habiles artistes, parmi lesquels on peut distinguer les *principes du dessin de Gérard Lairesse*, traité qui se trouve à la tête d'un ouvrage de ce maître, intitulé *le grand livre des peintures*, &c.

Nous voulons seulement discuter, sous ce mot *instruction*, la meilleure méthode à employer pour former de grands artistes ; 1°. en examinant celles qui sont adoptées dans toutes les écoles existantes, 2°. en hasardant quelques unes de nos opinions, toujours appuyées sur l'exemple de ces hommes célèbres qui n'ont pu encore être égalés.

L'usage commun des écoles vivantes de peinture, est d'envoyer à l'étude du modèle, le jeune homme qui a acquis un peu de facilité à manier le crayon. Il passe plusieurs années à suivre ce travail dans nos académies, & souvent encore dans les ateliers de ses maîtres. Qu'obtiennent ces jeunes gens de leur persévérance ? l'art de dessiner une figure d'homme, dans une attitude souvent froide & presque toujours contrainte. A quel degré portent-ils cet art ? A savoir produire un effet piquant, par l'opposition presque toujours exagérée du noir & du blanc, à faire un trait sûr, net, & léger, ou bien un contour toujours coulant & gracieux, ou enfin à ressentir des formes avec exagération, très-souvent à contre-sens, & tout cela, suivant les préjugés dont ils sont imbus par l'exemple de leurs maîtres, ou de leurs camarades. Ils parviennent à donner à ces figures des têtes coiffées avec une sorte de goût, des doigts & des orteils articulés avec une netteté, qu'on prend souvent pour l'assurance du savoir. Sont-ils parvenus à ce degré ; ils obtiennent des récompenses, but de toute leur ambition, & si leur talent n'est pas borné à ce mérite, au moins ne s'élèvent-ils guère, dans cette partie, au-dessus du point où il falloit atteindre pour obtenir les prix, uniques objets de tous leurs desirs.

Cependant on les occupe à copier quelques tableaux, ou même à peindre d'après le naturel, on les instruit dans l'art de manier le pinceau avec grace, sur-tout avec facilité, & avec une netteté dont on fait le point capital, & qui distingue bientôt ce qu'on nomme avec enthousiasme, de grands talens.

Si celui qui en est doué au degré convenu, a acquis en même temps le sentiment des masses fermes & tranchantes en clair & en brun, si dans son coloris, il sait conserver la vivacité des couleurs de sa palette, si ses chairs sont d'une variété de teinte, à laquelle on donne beaucoup d'estime, si sur-tout elle sont d'un brillant éblouissant, alors son triomphe est certain, & beaucoup de gens sont persuadés, presque autant que lui-même, qu'il n'a plus rien à acquérir.

Il va alors en Italie, trop mûr pour profiter essentiellement des grands modèles qui s'y voyent. Cependant ces exemples frappants lui échauffent l'imagination, si la nature l'a doué de cette belle qualité, & il revient en son pays éclairé de quelque étincelle du foyer des arts.

Mais rarement la substance a pénétré avec profondeur, parce qu'une pratique décidée avoit rempli tous les pores du goût & du génie ; au bout de quelques années ses ouvrages, uniformes entr'eux, paroissent sans intérêt, & le grand homme s'évanouit en ne

laissant sur la scène qu'un homme d'un talent peu distingué.

C'est ainsi que de cette foule presque innombrable d'élèves que forment en cinquante ans toutes les académies de l'Europe, à peine s'en voit il deux dont les noms puissent passer avec éclat dans le siècle suivant. Il est bon de remarquer que ces élus se sont immortalisés, parce qu'ils ont eu un style très-distinct du reste de l'école, parce qu'écartés de la route battue, moins esclaves des opinions admises, ils ont suivi l'impulsion de leur génie, ou encore parce qu'ils ont étudié l'art d'une manière approfondie.

Mais revenons sur la méthode adoptée depuis plus d'un siècle; nous croyons qu'elle a de grands inconvéniens : d'abord, parce qu'on en fait l'éducation de tous ceux qui doivent exercer les arts, & qu'on la rend universelle à tous les genres & à tous les esprits. En second lieu, elle est très-vicieuse, en ce qu'elle éloigne de cette précision & de cette justesse d'imitation, qui est le seul chemin par lequel on puisse parvenir à l'excellence du dessin que le peintre recherche aussi spécialement que le sculpteur.

En effet, on envoie les jeunes étudiants copier un modèle posé pendant deux heures, dans une attitude souvent pénible. Que résulte-t-il de ce travail ? ou l'élève copie avec la plus grande fidélité possible ce qu'il voit, & alors il s'habitue à une foule d'incorrections que montre la nature humaine, quel qu'effort qu'on ait fait pour la bien choisir, & à des ensembles incertains, quel que soit le peu de vacillation du patient modèle : ou l'élève prend un parti décidé sur l'attitude dont il ne rend que l'à-peu-près, & sur les formes qu'il ne copie qu'en suivant des systèmes. Pour ce dernier, la route est plus courte, & ses productions pourront bientôt avoir l'air du mérite. Quoiqu'il en soit, les uns & les autres ont pour but unique, celui de bien faire ce qu'on nomme un *académie*.

Cependant le peintre d'histoire ou le sculpteur ne doit pas étudier comme le peintre qui se destine au genre familier, ou comme celui qui n'a besoin de connaître la figure humaine que comme un accessoire à ses marines ou à ses paysages.

On devroit encore avoir égard aux inclinations particulières des jeunes gens dans le choix des *instructions* qu'on leur donne. Par exemple, si un élève annonçoit une grande disposition à devenir coloriste, ce seroit risquer de détruire cette disposition, que de le détourner des études qui pourroient favoriser son penchant, pour le fixer constamment sur le travail qui conduit à la sévérité des formes ; car alors avec la très-grande incer-

titude qu'il pût jamais sentir ce mérite, on l'arrêteroît dans la route où la nature lui promettoit du succès. Celui dont l'imagination seroit fantasque, & qui promettoit le talent que les Italiens nomment *la fantasia*, mort que nous ne rendons que très-imparfaitement par ceux de goût, de *caprice* &c., cet élève dis-je, perdrait de vue le genre dans lequel seul il pourroit réussir, si on vouloit le contraindre à ne produire que par ces loix sévères & calculées que le Sueur, Poussin & d'autres grands-hommes nous disent dans leurs ouvrages.

C'est ainsi qu'on n'eût jamais eu d'Albane, ni de Sacchi, si on eût voulu leur faire prendre le style de Ribera, ou de Michel-Ange ; ni de Géorgion, ni de Bassan, si on eût exigé d'eux la finesse, la précision & la légèreté du Guide ; c'est ainsi enfin que jamais Benedette Castiglione, Paul Véronèse, ne se fussent abandonnés à leurs inventions originales, si on eût voulu soumettre leurs compositions à la marche réfléchie de celles du Dominiquin, & de Raphaël.

Qu'en ne dise pas que la force impérieuse du naturel, fait vaincre toute la résistance qu'on voudroit lui opposer, parce qu'en effet, il est des exemples de quelques élèves qui ont brisé les barrières fatales qu'on vouloit opposer à leur goût particulier : le nombre en est infiniment petit. Dans les arts, comme dans la nature, les fruits dépendent des semences, & ce n'est qu'en donnant à chaque terrain l'emploi qui lui est propre, qu'on peut s'attendre à une récolte favorable.

Mais revenons au travail, d'après le modèle vivant, auquel on force tous les jeunes peintres ou sculpteurs, dès leur entrée dans la carrière. Nous le regardons comme contraire à cette correction, à laquelle on prétend les faire parvenir. En effet, quel est le seul moyen de l'acquérir ? N'est-ce pas d'habituer la vue à être *juste*, afin d'exprimer les objets avec exactitude ? Or, comment bien voir, & comment copier fidèlement, si le modèle est mobile ? Comment, si au bout d'un très-court espace, le modèle, par le mouvement seul de la respiration, offre des changemens réels, l'élève pourra-t-il vérifier la justesse d'un *ensemble*, qu'il aura eu le rare talent de placer avec une vivacité inexprimable ?

Mais supposons ces places conformes au premier moment de la pose ; comment copiera-t-il le trait avec justesse, d'après un objet dont la mobilité le fait changer à chaque instant. Il faudra donc que son dessin soit terminé de mémoire & d'après les exemples que ses maîtres ou ses aînés lui ont donnés. Cependant ce mérite pratique s'acquiert ; on l'affaïonne même d'une certaine fermeté d'exécution,

d'exécution. Mais est-ce par un exercice de dessin arbitraire qu'on parviendra à être dessinateur pur & exact? Non; on s'éloigne au contraire pour jamais du chemin des vérités, & on n'y rentrera plus, si ce n'est par un retour violent sur une marche si erronnée.

Une preuve de la vérité de notre assertion, c'est qu'on a vu des élèves de la première force dans ce genre de dessins faits devant le modèle, n'être pas en état de rendre, je ne dis pas seulement une main ou une tête, mais l'objet le plus simple, avec cette justesse, cette précision en quoi consiste l'art de dessiner exactement.

Latour, peintre de portraits, qui étoit assez précis dans ses *ensembles*, conseilloit aux commençans de dessiner des pots à l'eau, des chandeliers &c. long-temps avant que de copier les êtres animés. Ne réduisons pas, si l'on veut, les étudiants, à des meubles de ménage; mais conseillons leur pour objet de leur travail, ces plâtres moulés sur l'antique, ou sur d'autres belles sculptures, qu'en terme d'atelier on appelle *bosses*, expression elliptique, qui signifie *sculptures de ronde-bosse*. Quels fruits ne résultera-t-il pas de les copier avec persévérance? D'abord, leur immobilité donnera la facilité de vérifier à plusieurs reprises la copie qu'on aura faite, d'où naîtra le talent de faire avec justesse. En second lieu on y apprendra les proportions les plus parfaites du corps humain. Enfin ces modèles accoutumeront à la netteté & à la simplicité des formes, l'œil des jeunes élèves toujours détourné du beau choix par les misérables détails d'une nature imparfaite & souffrante; détails qui lui cachent ces formes solides, ces traits déterminés dans lesquels seuls résident les organes du mouvement. Ce savoir est, comme nous l'avons dit au mot *histoire*, d'une nécessité absolue pour le grand style.

On objectera peut-être qu'un élève long-temps occupé à copier des objets immobiles, ne pourra jamais faire profit de la nature en mouvement. C'est ici que l'*instruction* d'un maître attentif est importante. Il faut qu'il habitue son disciple à saisir l'*ensemble* de l'objet de son imitation avec le plus de célérité possible, sans cependant contraindre le caractère particulier de son esprit. Car, (& ceci est une observation importante) plus il sera enclin au plaisir enchanteur de la précision, moins dans les commencemens il la saisira avec promptitude, & ce ne sera que par de longs & rigoureux examens, par des retours continuels sur son travail, qu'il deviendra prompt & exact tout à-la-fois.

Ajoutons à ces raisonnemens, qui ne manqueront pas de trouver de routiniers contradicteurs, des témoignages irrécusables pour les gens

de bon goût. Léonard de Vinci, Pérugin, Michel-Ange, Raphaël, André Mantegna, J. Belin, Jean Cousin, enfin tous les chefs d'écoles, à qui, sans la plus rebutante ignorance, on ne peut refuser les premiers rangs dans le mérite du vrai, ont vécu dans des temps où les êtres inanimés ont dû faire les premiers objets de leurs études. S'ils ont copié le modèle vivant, c'est quand ils ont voulu & qu'ils ont été en état de le faire: il n'y avoit pas de lieu public établi pour ce travail. Cependant, sans cette précieuse ressource pour les progrès, ils sont devenus les uns exacts, les autres sublimes dessinateurs. Concluons sur ce point que, sans une grande *instruction*, sans une suffisante habitude de dessiner, on ne doit pas se livrer à copier le modèle vivant.

Si le maître rencontroit un élève spirituel, ardent, mais incapable de cette patience que demande l'étude de la correction, il ne faudroit pas en désespérer ni le contraindre à l'étude que nous venons de prescrire. De Piles dit que l'esprit du peintre est libertain de sa nature: ce qui veut dire qu'il aime la liberté. C'est, en effet, en le laissant agir librement, souvent même, sans lui indiquer aucun plan, qu'on peut le mieux épier & découvrir ses véritables dispositions pour parvenir ensuite à les seconder. Le jeune peintre paroît-il sentir le coloris, il suffira de l'instruire des principes, disons mieux, de les lui faire découvrir dans la nature, & dans cette partie, principalement, de l'écarter des écueils auxquels exposent les systèmes, les conventions de la mode, & surtout la manie d'une méthode exclusive. En effet, qui peut borner l'étendue des teintes à donner dans les différens tableaux? La nature ne montre-t-elle pas une diversité infinie dans les divers genres de lumières qui éclairent les objets, dans la variété que produisent les climats, les sites, les saisons, les instans du jour, &c.

A l'étude de ces sublimes différences, la bonne *instruction* joint celle des moyens que l'art peut employer avec le plus de solidité & de succès. C'est ainsi que, par des exemples bien choisis & qui ont eu l'approbation des siècles, on laisse les talens s'asseoir, se fonder & s'élever sur les bases du goût & des organes particuliers de chaque disciple.

En est-il un qui, dans ses compositions, montre des idées neuves & de la facilité à inventer? Il suffit également de lui montrer ces principes immuables que présente la nature quand elle nous offre des mouvemens de plans, de lumières, & de distributions qui excitent l'intérêt universel. Par ces idées générales, on n'aura point à craindre que ses conceptions soient égales pour tous les sujets; au contraire, elles en prendront les formes diverses, & il aura l'avantage bien précieux & bien rare d'être

poser encore à nos yeux des traits de cette simplicité que j'appelle *virginale*, qui ne peut partir que d'un esprit assez heureux pour ignorer les conventions, ou, au moins, pour en connaître les dangers.

Tels sont donc les moyens d'*instruction* qui nous ont paru les plus propres à faire éclore des peintres nouveaux, & des talens variés. Cette marche est plus lente sans doute que celle de montrer sans relâche à un jeune homme adroit une pratique décidée sur tous les points mécaniques de l'art qu'il saisit en peu d'années, & qui impose nécessairement des bornes à ses dispositions naturelles. Par cette méthode, sans doute, on fera plus sûr de faire beaucoup d'artistes; par celle que nous indiquons, ils seront des hommes distingués, ou rien. Eh ! comme l'a dit un grand administrateur : Quel besoin l'état a-t-il d'un grand nombre de peintres, de sculpteurs & de graveurs médiocres ? (1)

Peut-être ne trouvera-t-on pas suffisant que nous ayons traité d'une manière si générale l'*instruction* convenable aux hommes destinés aux talens, & que nous n'ayons parlé que des grandes parties relatives au dessin, au coloris & à la composition. Cependant nous croyons avoir rempli notre objet, sans qu'il soit nécessaire de nombrer la multitude des sciences dans lesquelles un artiste distingué doit être *instruit*. C'est une matière sur laquelle on a parlé dans cet ouvrage ; elle est d'ailleurs connue de toutes les personnes qui cultivent les talens : mais, toujours fidèles à nos principes, nous observerons que, de la multitude des connoissances que de Piles & les autres écrivains ont indiquées, on ne doit instruire chaque artiste que dans celles qu'il adopte par goût, & qui sont propres à son genre & à son esprit, afin qu'il ne perde pas ses forces à cueillir des fruits dont il ne pourroit faire usage.

Ce seroit aussi l'occasion de s'étendre sur la question intéressante ; savoir si les hommes distingués par leurs talens doivent communiquer la connoissance de la peinture & de la sculpture, à prix d'argent, ou s'ils doivent répandre l'*instruction* d'une manière aussi noble que l'art lui-même. Mais, outre que ce seroit le sujet d'un long traité, il a été discuté avec beaucoup de détails intéressans dans les œuvres de M. Falconet, édition de 1786, tome 1, page 299. Cet auteur préfère ouvertement l'*instruction* gratuite, & il est peu d'âmes pénétrées de la noblesse de l'art, qui ne partagent cette généreuse opinion.

Cependant nous pensons qu'un artiste, gêné dans sa fortune, est excusable de se faire dédommager, par un léger payement, de l'emploi du temps, & des frais qu'entraîne une suite de leçons lumineuses & soignées. Mais

quel est celui qui, rencontrant un naturel doué tout à-la-fois de vertus & de dispositions aux talens, ne renoncât au tribut qu'un tel élève n'auroit pas la facilité de payer, pour l'instruire & même l'aider dans la longue & dispendieuse carrière des arts ? (*Article de M. ROBIN.*)

INTÉRÊT, (subst. masc.). Nous ne prenons pas ici ce mot comme signifiant l'avantage pécuniaire qu'un artiste retire de ses productions ; mais dans le sens de l'impression vive ou profonde que cause un ouvrage de l'art sur l'esprit des spectateurs. Un livre a de l'*intérêt*, quand il se fait lire avec avidité ; un tableau a de l'*intérêt*, quand il arrête le spectateur & se fait voir long-temps avec un plaisir toujours nouveau.

Un artiste, ou même un amateur sensible à la belle manœuvre de l'art, peut s'arrêter long-temps avec complaisance à considérer une feuille de plante bien peinte, une partie peu importante par elle-même, mais traitée avec tout le ragoût du pinceau. Ce plaisir, qui n'est senti que par les gens du métier, ou par le petit nombre de personnes qui en connoissent les détails, n'est point assez général ni même assez vif pour mériter le nom d'*intérêt*.

Pour que l'*intérêt* soit complet, il doit résulter du sujet même, & de la manière dont il est traité. Un sujet fort intéressant par lui-même, & traité par un artiste médiocre, n'excitera, dans l'esprit du spectateur, que le regret de voir qu'il est tombé en de mauvaises mains.

Pour qu'un sujet excite de l'*intérêt*, il faut qu'il s'explique lui-même, & qu'il offre une action capable d'émuouvoir les passions, ou qu'il soit antérieurement connu du spectateur.

Un enfant à la mamelle, étendu sur le sein d'une femme poignardée, & suçant à-la-fois le lait & le sang de sa mère ; voilà un sujet qui s'explique assez lui-même, qui cause par lui-même assez d'*intérêt*. Peu m'importe que cette femme ait été poignardée au massacre de la Saint-Barthélemy, au sac d'une ville, dans une sédition, ou par la rage avide des brigands : le temps, le lieu, la cause, me sont indifférens ; le sujet seul fera toujours frémir un homme sensible, & pleurer une tendre mère.

Si je vois une jeune fille expirante sur le corps d'un jeune homme qui n'est plus, leur âge, leur beauté, leur malheur, m'intéressent sans doute ; mais l'*intérêt* sera plus vif si je fais que ce sont deux amans, Pirame & Thisbé, & si je connois les causes touchantes de leur malheur.

Qu'un tableau me représente, dans un taudis, un vieillard & une femme décrépète, prenant ensemble un repas agreste, ce sujet vulgaire m'inspirera peu d'*intérêt* : mais si je fais que ces deux personnages sont Philémon & Baucis, l'idée de leur piété conjugale excitera dans mon âme

(1) M. Necker, Comptendu en 1782.

un *intérêt* d'autant plus touchant qu'il sera lié à des idées de vertu, & la pauvreté de ces époux me les fera trouver encore plus respectables. Alors je fixerai mes regards sur leurs vénérables têtes; & si l'artiste a bien exprimé dans leurs yeux éteints par l'âge, la tendresse qui leur conserve encore quelque éclat, si leurs lèvres sont animées par le sourire du sentiment, le tableau m'attachera, je ne le quitterai qu'à regret, & j'en conserverai long-temps un profond souvenir.

Un tableau représente un enfant entouré de vieillards qui l'écoutent avec attention. Si l'enfant est beau, sa beauté causera de l'*intérêt*, parce que la beauté intéresse toujours. On supposera d'ailleurs que c'est un enfant aimable, & qui, dans l'âge le plus tendre, montre déjà de l'esprit, puisque des vieillards daignent l'écouter. Mais combien s'accroîtra l'*intérêt* si le spectateur est chrétien, s'il sait que cet enfant est Jésus-Christ, dans le temple de Jérusalem, au milieu des docteurs, & commençant déjà sa divine mission!

L'artiste qui se propose d'intéresser, choisira donc des sujets capables de parler sans intermédiaires à tous les spectateurs, & d'intéresser par eux-mêmes, ou il les puisera dans les livres saints que tous les chrétiens doivent connoître, ou dans l'ancienne mythologie qui est familière à tous les hommes dont l'éducation n'a point été négligée, ou dans les parties de l'histoire grecque & romaine qui sont généralement connues.

Mais, dans ces sources même, il est un grand nombre de sujets qui sont connus, qu'on est obligé de traiter, & qui cependant ne peuvent causer un *intérêt* fort vif : le grand artiste saura leur en donner un, le plus puissant de tous, celui dont les anciens faisoient le but de l'art; l'*intérêt* de la beauté. Représentez Vénus, Junon, Pallas; représentez même une figure tirée de nos livres religieux, telle que la Madeleine ou la Vierge elle-même : on reconnoîtra ces figures isolées, mais par elles-mêmes elles intéresseront peu; faites-les belles, & vous créez l'*intérêt*.

Ceux-là se trompent qui croient intéresser plus vivement par un sujet compliqué que par une seule figure : ce qui est vrai seulement, c'est que plus leur ouvrage est simple, & plus il a besoin d'être soutenu par la beauté. Les monumens de l'antiquité qui inspirent un *intérêt* plus vif & plus général, sont la Vénus de Médicis & l'Apollon du Belvedere. J'ose même croire que ces figures isolées intéressent plus que le groupe du Laocoon, quoique les figures de ce groupe aient la beauté dont elles sont susceptibles & l'*intérêt* qu'inspirent leurs douleurs.

Le Brun est l'un des peintres françois qui

ait le mieux connu la grande machine : il a produit un nombre considérable de grandes compositions, & a rassemblé dans toutes de très-belles parties de l'art. Quel est cependant de tous ses ouvrages connus, celui qui inspire le plus vif *intérêt*? Je ne le demande pas aux artistes qui chacun suivant son inclination & le genre qu'il professe, pourroit donner la préférence à certaines parties abstruses de l'art ou même du métier; je ne le demanderai pas aux amateurs qui semblent quelquefois oublier leurs sensations propres pour paroître sentir comme les artistes; je le demanderai au public, qui est le vrai juge de l'art pour la partie dont il s'agit en ce moment : l'ouvrage de le Brun qui intéresse le plus est la Madeleine penitente, que l'on voit aux Carmelites de la rue Saint-Jacques. Quand une foule d'artistes, d'amateurs, de connoisseurs, penseroient autrement que le public, le public a raison. Il ne connoît pas cet art trop souvent factice des groupes qui le fatiguent plus qu'ils ne lui plaisent; il ne connoît point toute cette étude vraie, & toutes ces conventions du coloris qui, par le défaut d'habitude, n'ont pas pour lui les mêmes charmes que pour les curieux; il ne connoît pas tous ces plans dégradés qui sont une des grandes difficultés de l'art, & dont souvent il ne sent pas même la vérité quand on veut la lui faire remarquer, parce que souvent, en effet, cette vérité est mêlée de trop d'illusions : mais il voit Madeleine belle & affligée, il se livre à la double impression qu'excite en lui la beauté & la douleur; il plaint Madeleine parce qu'elle souffre; il la plaint encore plus parce qu'elle est malheureuse & qu'elle est belle, car c'est un mouvement naturel de vouloir épargner toute sensation affligeante à la beauté : il se livre d'autant plus fortement au sentiment qu'il éprouve, que ce sentiment n'est partagé par aucune autre figure, que Madeleine est seule, & que, par conséquent, elle parle seule à son cœur.

Les Grecs étoient très-sensibles, & l'on doit reconnoître qu'ils ne se sont pas trompés sur ce qui appartient au sentiment. C'est par une très-juste observation de sentiment qu'ils ont généralement composé d'un très-petit nombre de figures les ouvrages de l'art. Ils savoient que l'*intérêt* le plus puissant résulte de l'unité, & qu'on l'affoiblit d'autant plus qu'on le partage sur un plus grand nombre d'objets.

Ils semblent n'avoir prouvé par quelques ouvrages qu'ils étoient capables de suivre les loix que nous avons établies dans la composition, que pour faire reconnoître que leur simplicité ne venoit pas de leur impuissance, mais de leur choix.

Si, dans les ouvrages de l'art, un sujet n'intéresse qu'autant qu'il est généralement connu, ou généralement senti, on voit combien peu

d'*intérêt* doivent inspirer ces sujets allégoriques qui offrent une énigme à deviner. Si la figure allégorique offre une très-grande beauté, ce n'est que par sa beauté qu'elle intéresse : si elle n'a pas ce moyen d'attacher le spectateur, il se retire avant d'avoir pris la peine de trouver le mot de l'énigme.

Si l'*intérêt* ne peut être excité dans toute sa force que par un seul objet, il est aisé de s'apercevoir qu'on l'affaiblit en proportion qu'on multiplie davantage les figures. Accompagnez la Madeleine de le Brun d'une figure qui fera le personnage de consolatrice ; mon attention, & par conséquent mon *intérêt*, se partagent entre la consolatrice & l'affligée ; & comme mon attention n'aura plus un objet unique, elle sera par conséquent plus foible, & l'*intérêt* ne manquera pas de s'affaiblir avec elle. Au lieu d'une consolatrice, placez-en plusieurs ; mon attention est encore plus partagée, & mon *intérêt* plus foible.

Mais l'art a, dira-t-on, des moyens d'appeller sur-tout au principal objet. L'art reconnoît donc que c'est par un seul objet qu'il peut exercer sur moi toute sa puissance ; mais au lieu de me rappeler à ce seul objet par des moyens incertains, il en est un plus assuré, c'est de ne me présenter que lui.

L'art, j'en conviens, auroit trop à perdre, s'il se bornoit toujours à une seule figure ; mais il gagnera beaucoup en suivant la loi que se font en général imposée les anciens & Raphaël, d'épargner autant qu'il est possible les figures, de dire beaucoup avec peu, & d'indiquer, quand il le faut, un grand nombre de figures, en n'en montrant qu'un petit nombre.

J'entre dans une très-nombreuse assemblée : aucun objet particulier ne me frappe ; je ne vois qu'une foule ; j'éprouve seulement ce plaisir vague qu'excitent dans l'organe de la vue les couleurs variées qui composent les différentes parures : mais enfin je parviens à démêler une personne qui m'intéresse, je m'attache à elle, c'est avec elle que je cherche à m'entretenir, & je sens que mon ame seroit plus satisfaite si nous n'étions que deux.

Tel est l'effet que produisent ces tableaux vantés qu'on appelle de grandes machines, & qui, sur une vaste toile, m'offrent une multiplicité de figures. Il en est comme d'une assemblée nombreuse, je ne vois d'abord qu'une foule : ma première exclamation est, *bon Dieu, que de monde !* & cette exclamation n'est pas celle du plaisir. Si le tableau est d'un grand coloriste, je reçois, sans presque m'en rendre compte à moi-même, la sensation agréable du charme des couleurs. Enfin je cherche à regarder le tableau en détail, & si j'y découvre une figure plus belle que les autres, je m'attache à la contempler ; mais j'éprouve quelque dépit d'être

distrain par toutes celles qui l'environnent, & je voudrois qu'elle fût seule pour jouir sans partage de ses beautés.

Ainsi les grandes compositions qui représentent un peuple assemblé, une bataille, une cérémonie, causeront toujours un plaisir moins vif & moins d'*intérêt*, qu'un excellent ouvrage qui représente une seule figure ou un fort petit nombre de figures. L'*intérêt* augmentera si cette figure éprouve une affection capable de se faire partager ; la sorte de douleur qui ne nuit point à la beauté, la satisfaction intérieure, la douce émotion de l'amour.

Si la douleur est assez violente pour détruire la beauté des traits, elle excite une douleur presque semblable dans l'ame du spectateur ; elle cause le frémissement, & n'inspire pas cette sensation modérée & touchante qu'on nomme *intérêt*. La loi de ne pas offrir aux yeux des objets qui fassent horreur doit commander à l'artiste comme au poète. Quand les bourreaux cultiveront les arts, qu'ils se plaisent à représenter des supplices : mais que l'artiste qui veut m'intéresser étudie, dans la nature, non les plus terribles convulsions, mais ses beautés.

Ce que nous avons dit jusqu'ici se rapporte au genre de l'histoire : passons aux genres inférieurs.

Le Titien & Van-Dyck ont élevé celui du portrait aussi près qu'il est possible du premier des genres. Le grand *intérêt* du portrait est de rendre toujours présente la ressemblance d'une personne aimée. S'il représente une de ces personnes rares qui, par leurs talens, leurs vertus, les services qu'ils ont rendus à leur patrie, le bien qu'ils ont fait à l'humanité, laissent à la postérité un souvenir mêlé d'estime, d'admiration, de reconnaissance ; il acquerra toujours un *intérêt* plus grand à mesure qu'il s'éloignera du temps où vivoit l'original. Mais s'il représente un homme qui n'intéresse que ses amis & sa famille, & qui doit mourir tout entier, i. ne pourra causer un *intérêt* général que par des beautés qui appartiennent à l'art, ou comme la représentation fidèle de l'une des beautés remarquables de la nature ; car on sent que, dans le portrait, la beauté ne peut perdre le droit qui lui appartient d'intéresser par-tout où elle se trouve.

Le paysage, tel que le font les Hollandois, représentant un pays plat qui ennuyeroit lui-même, ne peut intéresser que par le mérite du faire, ou le piquant des effets accidentels : mais un paysage, une vue, une côte maritime où l'on voudroit pouvoir se transporter, & dont l'aspect offre d'agréables promenades, cause un *intérêt* semblable à celui qu'inspireroit le lieu lui-même. On est plus fortement intéressé par un paysage qui inspire une douce mélancolie, que par celui qui ne respire que la gaieté,

parce que les sensations mélancoliques sont les plus attachantes.

Comme on se plaît à voir une fête champêtre & les éians d'une gaieté simple & naturelle, ce n'est pas sans plaisir qu'on en considère le tableau. Il ne cause pas cependant autant d'*intérêt* que l'image d'une expression touchante & voisine de la douleur; car une douce tristesse a, pour les âmes sensibles, un charme plus attachant que le plaisir.

Les tableaux de fleurs, de fruits, ont l'*intérêt* de rappeler des objets qui plaisent aux sens, & celui d'offrir une imitation de la vérité qui approche de l'illusion. Ce dernier *intérêt*, joint à celui du *faire*, est le seul que puissent inspirer les tableaux qu'on appelle de nature morte; les tableaux d'animaux vivans unissent à ce double *intérêt*, celui qui naît du mouvement & de l'expression; & ils deviennent plus intéressans encore si la beauté du site concourt avec les autres beautés de l'ouvrage. Il est donc très-important qu'un peintre d'animaux soit bon paysagiste.

Les scènes choisies dans la vie privée, peuvent avoir un *intérêt* qui approche de celui de l'histoire: ce genre a sa noblesse, & il est susceptible d'heureuses expressions. Mais quel *intérêt* peut inspirer la représentation d'un paysan laid & grossier qui fume sa pipe, qui s'enivre, qui se bat? Tout l'*intérêt* de ce genre est renfermé dans le mérite du *faire*, la beauté de la couleur, & la vérité de l'effet.

Cet article est peut-être trop long, mais il n'étoit pas inutile. Les artistes devoient regarder l'*intérêt* comme le premier moyen d'assurer le succès de leurs ouvrages, & c'est la partie qu'on leur voit le plus souvent négliger. (*Article de M. LEVESQUE.*)

INTRIGUE, (subst. fém.). L'*intrigue* détruit l'énergie de l'âme: elle est petite comme les moyens qu'elle emploie. Le méchant, le criminel, a quelquefois des qualités dont la grandeur est imposante: il force quelquefois à l'admirer en frémissant; l'intriguant est toujours mesquin. Si quelque chose peut dégoûter l'homme à talent de l'*intrigue*, c'est de voir que l'artiste intriguant n'a jamais valu sa victime.

Avant que l'art renaissant eut acquis tout son éclat par les grands talens de Léonard de Vinci, de Michel Ange, de Raphaël, André Verrochio tenoit le premier rang entre ceux qui l'avoient cultivé. Il se distinguoit également dans la sculpture & la peinture. La république de Venise le chargea de faire la statue équestre de Barthélemi de Bergame. Mais un sculpteur Padouan, nommé Vellano, parvint, à force d'*intrigues*, à faire la figure du capitaine, & à ne laisser au Verrochio que celle du cheval.

Le nom du Verrochio est encore célèbre après trois siècles écoulés: celui de Vellano seroit tout-à-fait oublié, si l'histoire ne l'avoit pas conservé pour en faire justice. La postérité ne le connoît que pour le punir: elle le connoît non comme artiste, mais comme mal-honnête-homme.

Le Jusepin n'étoit pas un artiste méprisable, mais il étoit loin d'égaliser les Carraches. Il est du nombre de ces peintres dont le nom se conserve parce qu'ils ont été fort employés dans leur temps, mais dont on n'étudie point les ouvrages. Il se distingua par ses *intrigues* contre Annibal Carrache, dont le nom devient toujours plus célèbre en vieillissant, & dont les ouvrages sont toujours un objet d'étude pour les élèves des arts.

Lanfranc a conservé plus de gloire que Jusepin; mais cependant la postérité lui préfère le Dominiquin qu'il rendit la victime de ses *intrigues*.

Le cardinal de Montalte, juste appréciateur des talens, ayant élevé le temple de Saint-André della Valle, chargea le Dominiquin d'en faire toutes les peintures; mais après la mort du cardinal, Lanfranc, par ses cabales, se fit nommer pour peindre la coupole, dont son émule avoit déjà fait les cartons. La postérité le punit, en préférant, dans ce temple, les ouvrages de son rival.

L'Espagnolet est estimé par sa manœuvre hardie & sa couleur imposante: mais qui le comparera jamais au Dominiquin? Ce fut lui cependant qui, après la mort du Dominiquin, fut, par ses *intrigues*, faire détruire les ouvrages que ce grand maître venoit de terminer à Naples.

La postérité place Mignard fort au-dessous de le Brun: mais l'intriguant Mignard effaça quelque temps la célébrité de le Brun, &, à force de dégoûts, il parvint à l'éloigner de la cour. Mignard, aimable, instruit, spirituel, cabaloit dans les cabinets des Princes, dans les salons des Princesses: on a vu des artistes avilir leur art en cabalant dans les antichambres! (*Article de M. LEVESQUE.*)

INVENTION, (subst. fém.). Ce mot, dans la langue des arts, ne signifie pas une *découverte*, comme dans la langue ordinaire; mais il exprime le *choix* que fait l'artiste des objets qui conviennent au sujet qu'il se propose de traiter.

Il ne me seroit pas difficile de rassembler ce qu'ont dit sur l'*invention* les maîtres qui ont écrit de l'art, de disposer à mon gré ces matériaux, & d'en faire un article qui sembleroit m'appartenir: mais la doctrine qu'ils ont établie perdrait de cette autorité que lui donnent leurs noms célèbres & que je dois lui conserver.

Je me contenterai donc d'offrir aux lecteurs les passages de ces maîtres.

L'*invention* du peintre ne consiste pas dans la faculté d'imaginer le sujet, mais dans celle de disposer dans son esprit le sujet de la manière qui convient le mieux à son art, quoiqu'il l'ait emprunté des poètes, des historiens, ou d'une simple tradition; ce qui lui donne autant & peut-être plus de peine, que si lui-même avoit inventé le sujet : car il est obligé de suivre les idées qu'il a reçues, &, s'il est permis de s'exprimer ainsi, de les traduire dans un autre art. C'est dans cette traduction que consiste l'*invention* du peintre : il doit modeler ces idées dans son imagination. L'idée qu'il a reçue est-elle grande & pathétique pour l'entendement; il lui reste à considérer de quelle manière il pourra la faire correspondre à ce qui est grand & pathétique pour le sens de la vue; ce qui exige un travail particulier. C'est ici que commence ce que, dans le langage du peintre, on appelle *invention*, qui renferme non-seulement la composition, ou l'art de mettre le tout ensemble, mais aussi celui de bien ménager le fond, l'effet du clair-obscur, & l'attitude de toutes les figures, la place de tous les objets qui se trouvent dans le tableau & qui forment une partie de ce tout. (*Note de M. REYNOLDS, sur le vers 75 de Dufresnoy: De arte Graphica.*)

C'est peu que l'artiste conçoive une idée heureuse, & remplisse la toile d'un grand nombre de figures; si elles ne concourent pas toutes au développement du sujet principal, & si cet ensemble de l'ouvrage n'exprime & ne rend pas parfaitement au spectateur l'idée du sujet, de manière à disposer & à préparer son ame à se laisser émouvoir par l'expression & les attitudes des principales figures, c'est en vain qu'on emploiera des expressions violentes & forcées, ainsi que le font ceux qui veulent paroître doués d'une imagination brillante. (*MENGES, lettre à Don Antonio Ponz.*)

L'*invention* est la partie qui donne de la noblesse & de la valeur à l'art, & qui fait connoître la force du génie du maître. Il est donc nécessaire de connoître ce qu'on entend par une *invention* parfaite. Elle ne consiste pas seulement en un beau concept & en une idée sage & bien digérée; mais dans cette unité, dans cette suite d'idées qui remplit & occupe d'abord l'esprit de l'artiste, & ensuite celui du spectateur; unité qu'il doit conserver depuis la première disposition de son ouvrage jusqu'au dernier coup de pinceau, s'il veut former un seul tout.

Plusieurs artistes que le commun des amateurs & les peintres médiocres ont regardés comme doués de la partie de l'*invention*, ont absolument ignoré ces détails heureux que possédoit

le grand Raphaël; car on voit qu'ils ont confondu à chaque instant l'*invention* avec la composition. L'*invention* est la vraie partie poétique d'un tableau, déjà conçu dans l'esprit du peintre qui se le représente comme s'il avoit vu effectivement, ou s'il avoit encore actuellement devant les yeux le sujet que son imagination ou sa verve se propose de rendre.

La composition consiste, au contraire, dans l'agencement des objets que l'imagination a conçus. L'erreur qui s'est glissée à ce sujet dans les écoles & parmi le commun des amateurs, a donné naissance à la fausse idée qu'on ne doit inventer & composer des tableaux que pour plaire aux yeux par la diversité des objets, par les oppositions & par les contrastes variés, en négligeant la partie la plus essentielle & la plus noble, savoir l'expression qui appartient à l'*INVENTION*.

S'il est incontestable que la partie la plus noble de la peinture n'est pas celle qui flatte seulement la vue, mais celle qui satisfait l'esprit & qui obtient le suffrage des personnes qui exercent leurs facultés intellectuelles, Raphaël doit être regardé comme le plus grand de tous les peintres dont les ouvrages sont venus jusqu'à nous. L'*invention* & la disposition de ses tableaux nous font appercevoir au premier coup-d'œil ce qu'il a voulu présenter à l'esprit de ceux qui devoient les voir. Voilà pourquoi ses ouvrages tranquilles ou tumultueux, terribles ou agréables, gais ou mélancoliques, n'ont rien d'incohérent avec l'idée de leur sujet; c'est en quoi consiste la véritable magie de l'art, par laquelle il émeut notre ame & prend sur elle, ainsi que la poésie & l'éloquence, un si grand empire.

D'ailleurs on voit distinctement dans toutes ses figures un demi-chemin d'action; c'est-à-dire qu'on aperçoit ce qu'elles faisoient avant leur mouvement actuel, & qu'on prévoit, pour ainsi dire, exactement ce qu'elles doivent faire ensuite : elles ne présentent donc jamais un mouvement achevé, ce qui leur donne un tel degré de vie qu'elles semblent se mouvoir quand on les regarde avec attention : si l'on examine dans le tableau de *lo Spasmo de Sicilia*, qui se trouve dans le Palais-Royal de Madrid, toutes les parties dont nous venons de parler, on restera convaincu que si Raphaël n'avoit pas toujours été si grand dans ses productions, on pourroit dire que celle-ci est unique par sa beauté admirable.

Le sujet est pris de l'Écriture-Sainte : Jésus-Christ porte la croix au Calvaire, les saintes femmes fondent en larmes, & il leur dit, d'un ton prophétique, en leur prédisant la prochaine ruine de Jérusalem, de ne pas pleurer sur lui, mais sur leurs propres fils. Raphaël, pour faire mieux comprendre cette idée, fait appercevoir dans le lointain le calvaire, vers lequel on monte

par un chemin sinueux, qui prend à la droite de la ville. Il a représenté le Sauveur au moment où, pour la première fois, il tombe à ce détour vers lequel un officier de justice le tire par la corde dont il le tient lié.

Comme Raphaël avoit à placer dans ce tableau la mère de celui qui étoit conduit au supplice & injustement maltraité, il lui a donné le caractère d'une mère infortunée & respectable, qui se voit réduite, pour obtenir à son fils quelque soulagement, d'implorer la pitié d'une infâme populace. Il a peint la Vierge à genoux, ne tournant pas les yeux vers son fils, à qui elle ne peut donner aucun secours; mais dans l'attitude d'une vraie suppliante, faisant entendre au peuple que le Christ, tombé par terre, a besoin de la compassion de celui qui le traite avec tant d'inhumanité. Raphaël a relevé cette humble expression de la Vierge, en lui donnant un air de noblesse & de majesté, & a fait sentir la supériorité de la mère de Dieu en représentant autour d'elle Madeleine, les autres Maries & saint Jean, qui l'accompagnent & s'empresent de lui donner du secours en la soutenant sous les bras.

Ces personnages paroissent tous plongés dans les plus tristes réflexions sur les souffrances du Sauveur, & principalement la Madeleine qui semble lui parler. Saint Jean donne du secours à la Vierge: Jésus-Christ est tombé, mais il ne fait paroître aucune foiblesse ni aucun abattement, & il a, au contraire, l'air d'un juge, tel que l'Ecriture le représente. Son visage, outre qu'il est dans ce tableau d'une beauté & d'une excellence, pour ainsi dire, inexprimables, semble animé d'un esprit prophétique qui répond parfaitement au sujet; car la personne représentée est toujours Dieu, quoique souffrant, & répond en même-temps au talent de Raphaël, qui jamais n'a donné de caractère bas à rien de ce qui étoit susceptible de noblesse. L'attitude de toute la figure est belle, noble & animée. Le bras gauche, dont la main est très-belle, porte sur une pierre, & est tout-à-fait étendu. Cependant les plis de la large manche font appercevoir un demi-chemin d'action; car ils semblent se tenir encore en l'air & n'avoir pas fini leur chute, suivant la tendance que doit leur donner le poids spécifique de l'étoffe. De la main droite, le Christ tâche de saisir la croix sous laquelle il succombe, & semble vouloir, en cherchant à la soulever lui-même, empêcher qu'on ne la lui ôte: idée sublime, digne du grand génie de Raphaël qui, par ce mouvement simple, & qui semblera peut-être indifférent à bien des yeux, nous rappelle que le Sauveur du monde souffroit, parce que lui-même vouloit souffrir.

La variété de caractère qu'il a su donner aux officiers de justice n'est pas moins digne d'ad-

miration, & fait remarquer que, même parmi les méchans, il est différens degrés de perversité. La figure que l'on voit par le dos, & qui tire le Christ par la corde, ne paroît remplie que de la brutale impatience d'arriver avec la victime au lieu du supplice. L'autre personnage qui semble, en quelque sorte, soutenir la croix, paroît ému d'une sorte de compassion qui le porte à soulager le Sauveur. Près de lui est un soldat, qui, poussant la croix sur l'épaule du Christ, exprime la plus grande iniquité, puisqu'il cherche à accabler encore davantage celui qui succombe déjà sous le fardeau. (1)

Tout ce qui vient d'être dit se rapporte à la partie de l'invention, & la manière dont Raphaël a disposé ces idées après les avoir inventées se rapporte à la composition. (MENGES, lettre à Don Antonio Ponz.)

L'invention dans la peinture ne se borne pas à trouver le sujet même qui souvent est suggéré par un poète ou par un historien. Pour que le sujet soit heureux, il faut qu'il puisse intéresser tout le monde, & que, pour cet effet, il représente quelque exemple d'une vertu magnanime dans l'action, ou d'une constance héroïque dans la souffrance. Il doit y avoir quelque chose dans l'action & dans son objet qui intéresse généralement tous les hommes, & qui frappe vivement l'âme par quelque rapport sympathique.

Il est bien vrai que, rigoureusement parlant, il ne peut y avoir de sujet qui soit d'un intérêt absolument général. On en trouveroit même à peine qui pussent faire une vive impression sur certains esprits: mais il est des événemens & des caractères si universellement connus dans tous les pays où l'art de la peinture est cultivé, qu'on peut les regarder comme propres à notre objet. Tels sont tous les grands événemens de l'histoire grecque & romaine & même de la fable, que les études ordinaires de la jeunesse rendent familières à toutes les nations de l'Europe qui toutes s'y intéressent également. Et ces sujets ont l'avantage de n'être ni trop communs, ni, en quelque sorte, dégradés par un rapprochement marqué avec les mœurs habituelles d'aucun peuple. Tels sont aussi les sujets que fournit l'Ecriture-Sainte, qui, à l'avantage d'être généralement connus, joignent celui d'inspirer le respect par leurs rapports avec la religion que professent les Européens.

(1) Comme on trouve à-peu-près les mêmes idées dans les tableaux de plusieurs maîtres inférieurs qui ont traité ce sujet, on prétendra peut-être que l'invention de ce tableau n'est pas si merveilleuse que Menges se l'est persuadé. Mais on peut sentir qu'il n'étoit pas difficile à ces maîtres de répéter les idées de Raphaël, & que la gloire de ces idées est au premier qui les a conçues. Son tableau étoit connu par l'estampe d'Augustin Vénitien; & quoique cette estampe n'en exprime pas toute la beauté, elle en indique au moins l'intention. (Note du Rédacteur.)

Comme il est utile que le sujet soit généralement connu, il n'est pas moins nécessaire qu'il soit rendu d'une manière distincte, simple & vraie, afin que l'attention du spectateur ne se trouve ni embarrassée ni divisée. Lorsqu'on entend faire le récit d'un événement, on se forme aussi-tôt dans l'esprit une idée de l'action & de l'expression des personnages dont il est question. Le talent de représenter ce tableau idéal sur la toile est ce qu'en peinture on appelle *invention*. Comme dans la conception de ces sortes de peintures idéales qui forment l'*invention*, l'esprit n'entre pas dans tous les détails minutieux des draperies, des accessoires & du local, de même le peintre, pour représenter cette *invention* par les moyens de son art, doit rendre tous ceux de ces accessoires qui sont nécessaires au sujet, de manière qu'ils ne frappent pas plus les spectateurs, qu'ils n'ont frappé son imagination quand il a conçu le sujet dans sa pensée.

Je conviens qu'en entrant dans les circonstances & les particularités d'un fait, on donne souvent un air de vérité au tableau, & que, par conséquent, on en rend l'intérêt plus grand pour le spectateur. On ne peut donc pas rejeter tout-à-fait ces détails; mais si quelque partie de l'art demande de l'intelligence & de l'attention, c'est sans doute la manière d'employer ces petits détails qui tiennent aux circonstances du sujet, & qui, suivant le choix & l'emploi bons ou mauvais qu'on en peut faire, deviennent nécessaires à la vérité de l'histoire, ou nuisibles à la grandeur du sujet que l'on traite.

Il reste toujours vrai que l'erreur la plus ordinaire & la plus dangereuse est de trop s'occuper des détails : ainsi je pense que c'est au défaut dans lequel on tombe le plus souvent, qu'on doit porter le plus d'attention. L'idée générale est ce qui constitue la beauté réelle : tous les petits détails, quelque parfaits qu'ils puissent être dans leur espèce, doivent donc être sacrifiés sans regret aux grandes parties. L'artiste qui a du talent ne songera pas quelles sont les choses qu'il peut employer sans encourir la censure; il ne croira pas qu'il suffit à sa justification de montrer qu'elles peuvent se trouver dans son ouvrage : mais il convaincra le spectateur qu'elles doivent nécessairement s'y trouver, & qu'en les omettant, le tableau deviendrait imparfait & défectueux. Dans le portrait même, la grace, &, j'ose le dire, la ressemblance, consistent plus à saisir l'air général de la physionomie, qu'à imiter avec scrupule chaque linéament particulier.

Il faut, sans doute, que les figures se trouvent placées sur un plan, & souvent qu'elles soient drapées; il faut qu'il y ait un fond, des jours, des ombres; mais aucune de ces parties ne doit paraître avoir fixé l'attention de l'artiste : il est même essentiel qu'elles soient

ménagées de manière qu'elles n'attachent pas celle du spectateur (1). En faisant l'analyse d'un tableau, on connoît assez les difficultés que l'artiste a dû vaincre, & l'art avec lequel il a disposé le fond, les draperies & les masses de lumière; & l'on sait que, de cette sage entente, dépendent, en grande partie, la grace & l'effet de l'ouvrage : mais cet art est si bien caché, même à l'œil exercé, qu'on ne le remarque que par une attention particulière, & qu'aucune de ces parties ne fixe celle du spectateur, & ne reste dans sa mémoire à moins qu'il ne se soit proposé de faire de l'ouvrage une analyse détaillée.

Le grand but de l'art est de frapper l'imagination. Il faut, par conséquent, que le peintre ne fasse aucune parade des moyens qu'il met en œuvre pour y parvenir, & que le spectateur en éprouve seulement le résultat. L'artiste ordinaire veut que l'on connoisse toutes les peines qu'il s'est données, & prend autant de soin à faire valoir les parties subordonnées de son travail, que l'artiste doué d'un grand génie en met à les cacher. Dans les ouvrages médiocres, tout annonce l'art & la prétention; ce qui fait que les spectateurs les quittent la bouche pleine d'éloges & l'esprit vuide d'idées.

Il ne suffit pas que, dans l'*invention*, l'artiste sache maîtriser & tenir à leur juste degré toutes les parties inférieures de son sujet; il faut qu'il ait encore le talent de s'écarter quelquefois de la vérité historique, s'il veut donner de la grandiosité à son travail.

On peut voir, par les cartons de Raphaël, ce que le grand style exige de l'artiste pour concevoir & exécuter ses sujets d'une manière poétique, en ne se bornant pas avec une scrupuleuse exactitude à la vérité. Dans tous les tableaux où cet admirable maître a représenté des apôtres, il leur a donné toute la grandiosité, toute la noblesse que comporte la nature humaine (2) : cependant l'écriture nous apprend qu'ils n'avoient point cet air respectable, & saint Paul dit lui-même qu'il avoit l'air commun. Alexandre, on le sait, étoit petit; cependant le peintre n'est pas obligé de le représenter ainsi. Agésilas étoit de moyenne stature, & de plus fort estropié & de mauvaise mine; mais on n'est

(1) C'est-à-dire qu'il faut que le spectateur croie que tout cela est comme il doit être absolument, & comme il étoit dans la scène véritable, sans que son attention soit détournée par aucune idée des recherches de l'art.

(2) Il me semble qu'en comparant les ouvrages de Raphaël entre eux, on ne trouvera pas qu'il ait donné aux apôtres toute la noblesse que comporte la nature humaine, mais seulement toute celle qui peut se rencontrer dans des hommes du peuple. Je crois qu'il avoit dans la pensée un autre genre de noblesse à donner aux héros. (Note du Rédacteur.)

pas tenu de le faire paroître avec tous ces défauts dans un ouvrage dont il est le héros principal. Je donne, suivant l'usage, à cette partie de l'art le nom d'historique, quoiqu'il faille plutôt lui donner celui de poétique, comme elle l'est en effet; car ce n'est pas là dénaturer un fait, mais seulement prendre une liberté poétique. Le peintre doit suppléer aux défauts de son art. Il ne peut pas dire, comme un historien, que son saint avoit mauvaise mine, mais qu'il avoit de grandes vertus; que son héros étoit boiteux, mais qu'il étoit un grand homme: ce n'est que par la grandeur extérieure qu'il peut représenter la grandeur morale (1).

C'est par le moyen des couleurs que le tableau produit son premier effet; & c'est d'après cet effet que le spectateur qui se promène dans une galerie s'arrête ou continue sa marche; pour que le tableau frappe, au premier coup-d'œil, le spectateur par son ensemble, on doit éviter avec soin tous les petits accidens de lumière & la trop grande variété des teintes: il faut répandre sur tout l'ouvrage une certaine tranquillité, une certaine simplicité; & c'est à quoi le coloris uniforme & large contribuera beaucoup.

Le soin que le peintre d'histoire doit mettre à éviter les détails des couleurs, il faut aussi qu'il le porte à ne point dégrader ses conceptions en mettant dans ses draperies une variété affectée d'étoffes & de dessins; car cette bizarrerie tient du style melquin. Raphaël est encore le plus grand maître dans cette partie.

La multiplicité des figures est encore un vice dans ce genre. Il est impossible qu'un tableau composé d'un trop grand nombre de parties, produise l'effet d'un seul tout parfait, & cet effet est nécessaire à la grandiosité. Quoiqu'il soit vrai, en géométrie, que plusieurs petites choses forment un grand tout, cela n'a pas lieu en fait de goût. Le sublime remplit tout d'un coup l'imagination d'une grande idée; ce n'est qu'un seul élan de l'esprit. (M. REYNOLDS, quatrième discours.)

J O

JOUR, (subst. masc.). Ce mot, dans l'art de peinture, est synonyme de lumière, &

(1) Entre les célèbres personnages de l'antiquité, il en est un à qui l'artiste ne pourroit donner la beauté; c'est Socrate. Son portrait est tellement connu, que le spectateur ne pourroit se prêter à l'illusion, si l'on hasardait de lui présenter ce philosophe sous des traits majestueux. Quoiqu'il ne nous reste pas de portraits antiques d'Esopé, l'idée, peut-être fautive, de sa difformité est devenue si générale, qu'elle doit former son caractère extérieur dans un ouvrage de l'art. (Note du Rédacteur.)

s'emploie plus ordinairement au pluriel qu'au singulier.

On dit, *les jours sont disposés avec intelligence dans ce tableau. Il faut, pour parvenir à l'harmonie, que différens jours ne disputent pas avec la lumière principale.*

On voit, par ces exemples, que dans l'art de peindre, le mot *jour* est le même que le mot *lumière*, & l'un & l'autre de ces termes a principalement rapport à ce qu'on nomme *clair-obscur*.

On dit encore dans un sens relatif à l'art, *choisir un jour favorable pour peindre; un jour favorable au modèle d'après lequel on peint; enfin un jour favorable au tableau qu'on expose aux yeux.*

Il s'agit, dans ces différens sens, d'une lumière naturelle ou artificielle qui éclaire avantageusement pour l'artiste, ou pour le spectateur, l'ouvrage qu'on dessine ou qu'on peint, ou celui qu'on expose aux regards.

Le choix des *jours* est important. Les artistes connoissent combien un *jour* favorable est avantageux à leurs travaux & à l'effet de leurs ouvrages.

Le *jour* que l'on tire du midi a des propriétés qui le distinguent infiniment du *jour* que donne l'aspect du nord. Celui-ci, plus égal sans doute, n'est pas exposé aux variétés, quelquefois incommodes pour le travail de l'artiste, que produit le soleil; mais il est triste & ne prête pas aux couleurs des corps & aux reflets, ces tons brillans & chauds qui donnent du charme à la peinture.

Quant au *jour* favorable ou défavorable aux ouvrages qu'on expose aux yeux des spectateurs, les *jours* qui viennent en face des tableaux gênent ceux qui les regardent, & ne sont pas avantageux aux ouvrages peints à l'huile. Il est difficile de trouver un point de vue qui fasse disparaître le luisant que portent aux yeux la couleur & le vernis. Un seul *jour* qui éclaire de côté, en glissant sur les tableaux qu'on regarde, est celui qu'on doit préférer; mais lorsqu'on construit un lieu destiné à exposer des tableaux qu'on veut présenter dans le *jour* le plus favorable, on remplit son but aussi parfaitement qu'il est possible en faisant descendre la lumière par le plafond ou par les parties supérieures.

L'avantage pour les ouvrages de peinture ainsi éclairés est si grand, que, s'il étoit généralement connu, on regarderoit cet objet comme le plus essentiel dans la disposition d'une galerie ou des cabinets destinés à faire jouir de tous les charmes que peut offrir la peinture.

En effet, l'avantage qu'ont les tableaux offerts dans un jour favorable est semblable à celui que reçoit un poëme bien lu, ou un drame bien représenté.

Pour revenir à l'artiste occupé de ses travaux, il doit étudier ce que produit sur son modèle un jour plus bas ou plus élevé, plus étendu ou plus réseré. Toutes ces circonstances offrent des différences dans les effets, & même, à quelques égards, dans le caractère des objets, ainsi que dans leur couleur. Un jour serré & tombant de haut rend les physionomies sérieuses & tristes, les ombres tranchantes, & diminue l'harmonie que produisent les reflets; mais il offre des effets qui paroissent piquans. Je pense que cette illusion est dangereuse. Elle conduit à l'obscurité trop grande des ombres, & à rendre le passage des lumières aux ombres trop brusque.

Il faut observer, à l'égard de cette disposition, que les ombres noircissent le plus ordinairement par l'effet du temps: ainsi les tableaux faits d'après les modèles éclairés, comme je viens de le dire, contractent de plus en plus, en vieillissant, un défaut d'harmonie, & font connoître le vice de la méthode que le peintre a suivie. Au reste, la difficulté la plus grande qui se rencontre pour les peintres d'histoire, c'est la différence toujours infiniment grande entre un jour renfermé, qui est celui dont ils éclairent ordinairement leur modèle, & le jour qu'ils ont à imiter dans tous les sujets dont l'action se passe en plein air, & doit même quelquefois être éclairée de la lumière du soleil.

Le souvenir des effets qu'on a observés avec attention, est la ressource des artistes: ressource souvent incomplète, mais presque la seule que puissent avoir les peintres, puisque, dans notre climat, on ne peut que bien rarement peindre en plein air, & qu'il est plus difficile encore d'y placer le modèle.

Cette observation, sur laquelle les auteurs qui ont traité de la peinture insistent peu, ou qu'ils passent sous silence, touche cependant un point très-important; car, la différence qui se trouve à cet égard entre l'imitation & la nature, est une des raisons physiques qui s'opposent, sans qu'on s'en rende compte, à l'illusion que cherche à produire la peinture.

Il n'existe peut-être pas un tableau représentant un sujet dont l'action se passe en plein air, qui, peint dans l'atelier, ait la vérité générale de couleur & d'effet qu'offriroit la nature en semblable circonstance.

Il seroit important, sans doute, pour atteindre à la vérité de la couleur, & pour bien connoître l'harmonie, de pouvoir peindre, quel-

quefois au moins, d'après des modèles éclairés en plein air par la lumière générale, & même par le soleil, comme quelques artistes ont peint le paysage & quelques objets inanimés.

Le peintre, dans ces sortes d'études, s'enrichiroit d'une infinité d'effets, de tons, de rejaillissemens de lumières, & de reflets que ne peut offrir l'intérieur d'un atelier où la lumière ne pénètre que par un seul endroit, & qu'on hafarde rarement d'après le secours toujours trop incertain de la mémoire. On prétend que Rubens a pratiqué quelquefois ce genre d'étude difficile; au moins peut-on croire qu'il a observé & qu'il a bien retenu les effets que produit une lumière libre & brillante sur les corps.

Le diapason de cet artiste (si l'on peut se servir, en parlant de la peinture, de ce terme de musique) est monté sur un ton si éclatant, qu'on peut croire que ses observations, ou les études dont je viens de parler, y ont contribué.

Le ton général de notre école, accordé sur une lumière intérieure, provenant d'un ciel souvent gris, & chargé de vapeurs humides, déceit l'usage qu'ont nos artistes de travailler toujours dans des ateliers éclairés d'un jour intérieur & restreint à son passage.

Je ne pense pas cependant que cette cause soit la seule qui contribue au reproche qu'on fait à la plupart des peintres françois relativement à la couleur. Rien n'est encore si incertain que la cause qui rend quelques-unes des écoles célèbres plus distinguées par le mérite de la couleur que les autres.

Je dois en venir, enfin, à ce qu'on entend par les jours d'un tableau; mais ce que je dirai aux mots *lumière* (1) & *accord*, étant commun à ces différens termes, je me contente de rassembler, en forme de maximes, quelques observations qui peuvent être regardées comme importantes sur ce sujet pour ceux qui pratiquent la peinture.

Artistes, on est bien tenté de ramener ici, un instant au moins, le mot *jour* à son acception la plus usitée, pour vous rappeler ce précepte qu'Apelles réduisoit en pratique: Ne passez pas, s'il est possible, un seul jour sans dessiner ou sans peindre d'après la nature, ou tout au moins d'après de bons originaux.

Pour revenir au sens dont il est question dans cet article, songez que les *jours* que vous devez distribuer sur votre composition, sont absolument décidés lorsque vous en avez fixé le foyer, & qu'ils peuvent être, d'après ce point donné, soumis à une science exacte & positive;

(1) L'article *LUMIÈRE* ne s'est pas trouvé dans les papiers de M. Watteau.

souvenez-vous que les lois de la perspective, qui est cette science, sont l'interprétation des lois de la nature (1). Si vous croyez pouvoir vous passer de recourir aux opérations que prescrit cette science, on peut vous traduire à son tribunal & vous y juger.

Les *jours* de votre tableau ne sont donc pas arbitraires. Dès que vous en avez fixé le foyer, le premier que vous répandez détermine essentiellement tous les autres.

Répétez-vous souvent, en prenant votre palette, qu'elle ne contient aucune couleur qui soit lumineuse par elle-même.

Le blanc n'est pas plus le *jour* ou la lumière, que le noir n'est la nuit ou l'ombre.

Le *jour* est une expansion continue de la lumière; l'ombre en est une privation partielle.

Mais le blanc n'est que du blanc, avec le secours duquel, à la vérité, vous pouvez modifier chaque couleur; & le noir n'est que du noir, dont l'emploi est dangereux.

Ces deux couleurs ne deviennent que trop aisément & trop souvent des taches dans un tableau. (*Article de M. WATELET.*)

Parties du JOUR. Le peintre, en colorant, devrait ne se dispenser jamais de fixer dans son imagination l'instant du jour où se passe l'action qu'il représente. Ses études, ses observations ont dû lui faire distinguer les différences qui caractérisent la lumière, & par conséquent les couleurs dans les principaux momens de la journée, & dans les différentes saisons. S'il n'a pas fait ces observations très-essentielles, ou il ne fera aucune distinction entre les divers accidens que la lumière éprouve dans les différentes parties du jour, & alors il ne s'occupera qu'à régler les effets des lumières & des ombres d'après un ou deux points donnés; ou bien il adoptera seulement une distinction vague de la lumière du matin & de celle du soir. Dans la première supposition, les effets qu'il établira pourront être très-justes; mais la couleur des lumières & des ombres étant pour lui toujours la même, on croira, dans tous ses tableaux, voir toujours le même tableau. Dans la seconde supposition, il aura deux manières au lieu d'une,

(1) L'observation de ces loix n'est pas toujours rigoureuse, puisque le peintre a la liberté d'introduire des lumières & des ombres accidentelles, dont la cause, qui doit toujours être vraisemblable, peut être supposée hors du tableau. D'ailleurs, comme les loix du dessin, au moins dans le grand style, lui ordonnent de négliger les petites formes, qu'on appelle les *pauvretés* du modèle, celles du clair-obscur, ou plutôt de l'harmonie, lui prescrivent d'éteindre de petites lumières qu'offre la nature, mais qui détruiraient l'accord de son ouvrage & le feroient papilloter. (*Note du Rédacteur.*)

& c'est encore s'éloigner trop peu de la monotomie dans un art qui a de si grandes ressources pour l'éviter. Les deux défauts que nous venons d'indiquer tiennent un rang considérable entre les causes qui la produisent.

Dans les sujets aériens, & qui se passent dans la campagne, le peintre a encore, pour la variété de la couleur, une grande ressource dans l'observation des différentes saisons. Chacune d'elles porte un caractère de couleur bien marqué, indépendamment des accidens qu'elles occasionnent dans les êtres insensibles, des différentes occupations qu'elles imposent aux êtres vivans, des différens vêtemens qu'elles obligent les hommes d'adopter. (*Article de M. WATELET.*)

J U

JUGEMENT, (subst. masc.) On entend, par ce mot, une décision portée sur un objet. » Le *jugement*, à-peu-près général, des artistes » & des connoisseurs qui ont vu le tableau de » la transfiguration, doit persuader à ceux qui » n'ont pu le voir, que c'est le chef-d'œuvre » de Raphaël. » Voyez sur ce mot, pris dans cette acception, les articles AMATEUR, CONNOISSANCE, CRITIQUE.

On entend aussi, par ce mot, la faculté de juger les convenances d'un objet même avant qu'il existe. C'est une qualité bien essentielle aux artistes & à ceux qui les emploient.

L'artiste a déjà trouvé le sujet qu'il doit traiter. C'est au *jugement* à lui faire connoître quelles figures il doit y faire entrer, quelles sont les figures qu'il pourroit y admettre, & qu'il fera cependant mieux de rejeter; dans quelle disposition il doit les ordonner pour qu'elles contribuent, aussi puissamment qu'il est possible, à l'effet que doit produire ce sujet, ou, ce qui est la même chose, à son expression générale. Aucune de ces choses n'existe encore que dans le *jugement* de l'artiste; car s'il les avoit placées sur le papier ou sur la toile avant de les juger, il les y auroit portées par un simple mouvement de sa main, & sans aucune participation de son *jugement*. Manière absurde d'opérer & qui cependant n'est pas fort rare.

C'est aussi d'avance que le *jugement* doit régler le site, les accessoires, le choix de la lumière, la couleur générale.

Cette qualité de l'esprit est nécessaire à ceux qui emploient les artistes, pour ne pas contrarier les convenances du lieu, des circonstances, de l'emplacement, &c.

Mais comme le *jugement* suppose des idées sur lesquelles il opère, & que les idées de l'art en supposent des connoissances étendues & précises, qui appartiennent spécialement aux artistes, le meilleur usage que pourra faire de

son *jugement*, celui qui les emploie, sera de leur dire : *Voici la place, jugez & opérez*. Mais cela suppose qu'il aura eu d'abord le *jugement* de choisir de bons artistes.

On a vu des artistes d'un grand talent qui n'avoient pas un *jugement* très-sain des convenances; c'est un reproche qu'on a fait même à Michel-Ange : son impétuosité, que les Italiens appellent *furie*, s'opposoit aux qualités qui supposent une ame tranquille; mais ce n'étoit pas une raison pour que ceux qui l'employoient dussent le soumettre à leur *jugement*; car alors

il n'auroit plus été lui-même, & se seroit montré inférieur à lui-même. Quand on veut employer un artiste & jouir de ses talents, il faut se déterminer à lui permettre ses défauts, car il doit être lui. Vous ne ferez point entrer du feu dans l'ame de celui qui se distingue par une sagesse un peu froide : vous ne soumettrez pas à la raison paisible celui qui ne peut agir qu'enflammé par l'enthousiasme. Si vous gênez l'artiste que vous avez choisi, il ne sera plus celui dont vous aurez fait choix. (*Article de M. L. E. VESQUE.*)



L

LAMBRIS, (subst. masc.). Dans le style noble, dans le langage de la poésie, ce mot se prend pour la partie d'un appartement qui est au-dessus de la tête, & que les Romains appelloient *lacunar*. Mais dans le langage de l'architecture & de la maçonnerie, on appelle *lambris* tout revêtement d'une muraille intérieure, en marbre, en plâtre ou en menuiserie. Ce mot n'appartient aux arts que nous traitons, que parce qu'on orne quelquefois les *lambris* de peintures & de bas-reliefs.

LANGAGE de l'art. La facilité de dessiner tous les objets que présente la nature, jointe à une certaine habileté à employer les couleurs, & à la connoissance des règles les plus simples & les plus générales de la composition; tel est le premier degré de talent dans la peinture. Il peut être comparé aux principes de la grammaire en littérature; c'est-à-dire qu'on peut le regarder comme une préparation à quelque genre de l'art auquel l'élève veuille s'appliquer dans la suite. C'est avec raison qu'on regarde le talent de dessiner, de composer, & d'employer les couleurs, comme le *langage de l'art*. L'artiste, parvenu à s'exprimer avec quelque exactitude, doit s'appliquer à trouver des sujets propres à l'expression; il doit chercher sur-tout à se former des idées, pour les combiner & les varier suivant la convenance des sujets dont il pourra s'occuper dans la suite.

L'Ecole de Venise s'est principalement appliquée à toutes les parties de l'art qui captivent les yeux & les sens; on peut même dire qu'elle les a portées au plus haut degré de perfection; mais les moyens qu'elle emploie, & qui tous appartiennent à la partie mécanique de l'art, sont ce que l'on appelle le *langage du peintre*. Il faut convenir que c'est une bien pauvre éloquence, que celle qui nous prouve seulement que l'orateur est doué de l'usage de la parole. Les mots, & même les plus beaux tours de phrase & les plus brillantes figures du *langage*, doivent être employés comme les moyens, & non comme le but de la faculté de parler. Le *langage* est l'instrument; la conviction en est l'effet.

Le *langage* du peintre ne peut, sans doute, être refusé aux peintres vénitiens; mais en cela même, ils ont montré plus d'abondance que de choix, & plus de luxe que de jugement. Si l'on considère le peu d'intérêt des sujets qu'ils ont

L

inventés, ou du moins la manière peu intéressante dont ils les ont rendus; si l'on réfléchit sur leur manière bizarre de composer, & sur leurs contrastes brillans & affectés, tant dans les figures que dans le clair-obscur; si l'on pense à la richesse affectée de leurs draperies, & à l'effet mesquin qui résulte de la variété recherchée de leurs étoffes; si à cela on joint leur négligence totale à donner de l'expression aux figures; & si ensuite on pense aux idées élevées & au savoir de Michel-Ange, ou à la noble simplicité de Raphaël, on verra qu'il ne peut subsister aucune comparaison entre ces maîtres. Si, dans le coloris même, on oppose la tranquillité & la chasteté du pinceau Bolonais, au tumulte & au fracas qui remplissent tous les tableaux de l'Ecole vénitienne, sans la moindre tentative d'intéresser l'esprit & le cœur, le talent si vanté de cette Ecole ne paroîtra plus qu'un vain effort, ou, comme dit Shakespeare, » une fable, contée par un fou, pleine de ré- » dondances & de grands mots, mais qui au » fond ne signifie rien. «

C'est M. Reynolds qui vient de parler dans tout cet article. Sans doute bien des amateurs, & même des artistes, seront blessés de le voir réduire Paul Véronèse & le Tintoret, (car il excepte le Titien) au simple talent de parler le *langage de l'art*; mais, qu'on observe que s'il rabaisse quelques artistes célèbres, c'est pour élever l'art lui-même qu'il fait consister dans les grandes conceptions de l'esprit. Eh! quel est donc le mérite de cet art, puisque l'on peut s'élever justement à la célébrité avec le seul talent d'en bien parler la langue?

Ce que M. Reynolds observe dans la carrière des arts, on peut l'observer de même dans celle des lettres. Les écrivains, qui, sans une vaine affectation de la pompe du style, nous instruisent & nous imposent l'admiration par la hauteur de leurs pensées, peuvent être regardés comme les Raphaël de la littérature: mais les auteurs, qui, sans une grande richesse d'idées, nous plaisent par l'éclat de leur style, en sont les Tintoret & les Paul Véronèse. (*Article extrait du Discours de M. REYNOLDS.*)

LARGE, (adj.). L'usage ordinaire de ce mot indique une dimension. Le substantif est *largeur*. *Large*, dans le langage de l'art, n'a point de substantif. L'idée qu'il présente aux artistes n'a qu'un rapport vague avec la dimen-

sion (1). Il signifie, soit dans la composition, soit dans le dessin, soit enfin dans la manière, un certain caractère qui tient au *grand*, & qui désigne sur-tout le contraire de la *maigreur* & de la sécheresse.

Ces sortes de sens détournés que les arts donnent à plusieurs mots qu'ils adoptent dans leur langage, semblent des bizarreries, & ces significations, souvent extrêmement figurées, ajoutent des difficultés considérables à l'intelligence des langues pour les étrangers. Elles en offrent même à ceux qui n'ont point de notions des arts, & en préparent d'insurmontables peut-être à ceux qui, lorsque les langues où elles sont employées seront au nombre des langues mortes, voudront en interpréter les ouvrages.

Mais il ne faut pas cependant regarder ces singularités comme des objets de caprice.

Le mot *large*, doit vraisemblablement le sens qu'il a dans le langage de l'art à un sentiment intérieur, à un secret rapprochement d'idées. Une composition simple, semble mettre le regard & l'esprit à leur aise, comme l'est un voyageur dans une voie spacieuse. L'artiste a étendu ces applications métaphoriques des sensations jusqu'à certains détails de son art. Il a dit des masses *larges*, pour signifier des objets groupés ou réunis par la lumière & les effets du clair-obscur, sans que leur disposition produise aucun embarras dans la composition. Enfin, le dessinateur même a voulu désigner dans son trait, dans sa touche, ce qui en donne une facile intelligence, & qui ne peut être en lui que le fruit d'une connoissance sûre & profonde des objets qu'il a tracés. Il en est résulté comme principe, qu'il faut que le trait & les contours d'une figure soient *larges*, & même à certains égards matériellement *larges*, & que la touche le soit aussi, pour que son intention soit indiquée, sans maigreur & sans sécheresse; défaut dont l'effet est de retrécir les lignes & les expressions du sentiment désignées par la touche.

Le *large*, relativement aux arts libéraux, tient, comme on le voit, d'assez près au *grand*, & l'on peut dire que c'est la manière d'Homère, comme c'est le style du Corrège. Le *grand*, est leur caractère; le *large*, est, pour ainsi dire, leur moyen. Ils ont une certaine simplicité dans les plans, qui met à l'aise le lecteur, une distribution qui se comprend aisément, & qui fait que l'esprit ou les regards (pour suivre la figure dont il est question), marchent à leur aise dans les routes qui leur sont tracées.

Au reste, on doit penser que les artistes, dont ces sortes de mots figurés sont le langage, les composent, ou en font une application plus juste que ne peuvent jamais le faire ceux qui n'ont qu'une théorie légère des arts. Les hommes qui pratiquent un des beaux arts, ont pour l'ordinaire bien plus de facilité à comprendre avec justesse les mots du langage figuré d'un autre art, que ceux qui ne s'occupent d'aucun.

Aspirer à les faire comprendre avec exactitude, seroit un projet vain. Heureux, si dans le projet de donner plus d'ordre & de clarté aux idées du plus grand nombre, on parvient dans cet ouvrage à mettre sur la voie, & à désigner au moins ce qu'on ne peut expliquer avec une égale clarté à tout le monde!

Pour vous, artistes qui créeriez ces mots figurés & significatifs, s'ils n'existoient pas, & par conséquent qui les comprenez parfaitement, remerciez le destin qui préside à votre talent, s'il vous a donné pour maître un artiste dont la manière soit *large*, ou si l'on vous a fait commencer vos premiers traits d'après des originaux qui aient ce caractère.

Isolés dans quelque province, & entraînés par un goût & un penchant naturel vers le dessin & la peinture, vous auriez pu n'avoir pour guides que de mauvais dessins ou des estampes. Il auroit été bien difficile que vous n'eussiez pas contracté, par cette route, une maigreur & une sécheresse que vous auriez conservées, & qui se seroient converties en habitude.

Dessinez donc *large*, pour parler le langage de l'art, & vous peindrez ensuite de même.

Il ne faut pas cependant que le zèle que vous mettez à suivre cette manière, vous conduise jusqu'à l'exagération où elle peut tomber. Il ne faut pas, pour affecter une manière *large*, négliger les détails importants, ou devenir lourds.

Dans chaque partie de votre art & de tous les arts, où l'imagination a part, il y a deux écueils à éviter, & la perfection est toujours voisine de l'imperfection. On ne peut vous exciter à vous élever à l'une des perfections, sans être obligé de vous avertir que plus vous en atteindrez le dernier degré, plus vous vous rapprocherez du défaut qui la circonscrit. Nos vertus mêmes ont ce danger à craindre. Mais quand vous ne seriez pas assez bons navigateurs pour être sûrs de tenir un juste milieu, ou d'approcher le plus près possible des écueils sans les toucher, portez toujours vos efforts plutôt vers les défauts qui touchent aux grandes qualités, que vers ceux qui avoient les qualités inférieures.

Il vaudra mieux pour vos ouvrages & pour votre réputation que vous passiez un peu les bornes que doit s'imposer le *large* dans la manière, que de tomber dans le *maigre*. Soyez plutôt trop grand que trop petit, trop simple que trop recherché. Ayez plutôt, enfin, une trop grande

(1) M. Watelet me paroît tromper ici. Les masses *larges*, le pinceau *large*, le crayon *large*, les touches *larges*, ont réellement une largeur de dimension qui les distingue des petites masses, du pinceau mesquin, de la touche sèche, qui n'ont physiquement qu'une dimension étroite. (Note du Rédacteur.)

idée de votre art, & de chacune de ses parties, que de les concevoir au-dessous de ce qu'il est en effet, & de ce qu'elles doivent être. (Article de M. WATELET.)

L A R G E. Peindre d'un pinceau *large*, peindre *largement*, est le contraire de peindre d'un pinceau maigre & mesquin. La manière *large* a l'agrément de la facilité; elle est même fondée sur la vérité, car la nature frappe bien plus nos regards, par ses effets *larges*, que par ses petits détails. Le grand Maître peint *largement*, parce qu'il voit en grand la nature, parce qu'il l'observe en masse, & n'est pas obligé de la raisonner dans ses petites parties. Quand on voit grandement les formes & les effets, on produit un ouvrage qui est *largement fait*.

Les cheveux sont d'une finesse qui échappe presque à la vue; mais leur ensemble forme de *larges* masses, & l'artiste les traite *largement*.

On doit draper par *larges* plis, principalement sur les grandes formes. Une foule de plis étroits en détruiroit l'unité, & auroit le désavantage d'offrir des multitudes de petites lumières & de petites ombres qui fatigueroient la vue. Quand on est cependant obligé de faire des petits plis, on a soin de les distribuer par masses ou suites: la lumière domine dans les unes de ces masses, & l'ombre dans les autres.

L'ouvrage entier doit être distribué par *larges* masses de clair & de brun: c'est par ce procédé seulement qu'il produit de l'effet, & qu'il appelle le spectateur, qui de loin ne voit que les masses. S'il étoit composé de petites parties d'ombres & de lumières, il n'offrirait de loin que des taches, & seroit méprisé sans avoir été même soumis à l'examen.

L'effet *large* est le résultat de ces grandes masses.

On dessine *largement*, comme on peint *largement*. D'abord on ne se servant point d'un crayon aigu, mais d'un crayon émoussé qui forme des hachures nourries; ensuite, en établissant *largement* les masses d'ombre & de lumières, & mettant sur les dernières peu de travaux.

Quand la *largeur* du dessin est relative au trait, il faut entendre, par cette expression, que l'artiste établit de grandes formes, & ne s'arrête point aux formes mesquines de la nature. On dit cependant aussi qu'un trait est *large* & moëlleux, pour faire entendre qu'il n'est pas tracé d'un crayon maigre.

Quelquefois les artistes convertissent l'adjectif *large* en substantif. Ils disent, il y a du *large* dans ce tableau. (Article de M. LEVESQUE.)

LAVER, (verbe act.) **LAVIS**, (subst. masc.) *Laver* un dessin, dessiner au *lavis*, c'est dessiner au pinceau avec une substance colorante, telle que le bistre ou l'encre de la Chine,

délayée à l'eau. Ce procédé appartient à la pratique de l'art.

L É

LÉCHÉ, (adj. souvent pris substantivement). On appelle *léché* l'excès du fini. L'artiste qui ne fait pas quitter son ouvrage à propos, semble, en quelque sorte, s'amuser à le *lécher*. L'emploi de ce mot, dépend fort souvent du goût particulier de celui qui le profère; ainsi, l'un appellera *léché*, ce qui sera pour l'autre un *fini précieux*. Celui qui aime la grande vivacité d'exécution, ne manquera pas d'appeler *léché* un ouvrage patiemment terminé. Les peintres vénitiens reprocheront le *léché* aux peintres hollandais, & ceux-ci le *heurté* aux peintres vénitiens. Le *léché*, plus ou moins vicieux, fera toujours opposé au grand goût, à la grandeur du faire, au pinceau large, à la liberté, la facilité, la vivacité de l'exécution. Il est toujours condamnable dans de grands ouvrages, & si, dans les petits tableaux, il usurpe quelquefois le droit de plaire, il n'échauffera du moins jamais le spectateur, & parlera toujours foiblement à son âme.

On peut faire un grand reproche au peintre qui aime le *léché*; c'est de préférer le métier de son art à l'art lui-même. Le véritable artiste est capable de soins; le peintre qui donne dans le *léché*, est toujours petit & minutieux: on peut même observer que plus il s'applique à finir ses ouvrages avec amour, & plus il s'éloigne de l'effet général de la nature, qui, nous étonnant par sa grandeur, ne permet pas à notre attention de se fixer sur ses détails.

» Une manière de finir, qu'on peut hardiment
» condamner, dit M. Reynolds, parce qu'elle
» nuit au but même qu'elle se propose, c'est
» lorsque l'artiste, pour éviter la dureté qui
» résulte de ce que la ligne extérieure tranche
» trop sur le fond, adoucit & éteint ses couleurs
» à l'excès. Voilà ce que les ignorans appellent
» finir précieusement, & qui ne sert qu'à
» détruire la vivacité des couleurs, & le véritable effet de l'imitation, qui consiste à
» conserver le tranchant & la vaguesse des
» contours, au même degré qu'on le remarque
» dans la nature. Cet même adoucissement,
» au lieu de produire l'effet de la morbidesse,
» donne aux corps un air d'ivoire, ou de telle
» autre substance bien polie.

» Les portraits de Corneille Johnson paroissent avoir ce défaut; de sorte qu'il leur manque cette morbidesse qui caractérise la chair; tandis que, dans les portraits de Van-Dick, ce juste mélange de mollesse & de dureté est exactement observé. On trouve le même défaut dans la manière de Vander-Werf, comparée à celle de Teniers ».

J'avoue qu'un tableau de Vander-Werf, ou de tel autre peintre liché, me semble beaucoup moins fini que celui d'un peintre vénitien, qui, vu de près, ne laisse voir que des traits de pinceau jettés en apparence au hasard. Celui-ci m'offre l'effet de la nature, ce qui est le seul objet du fini; l'autre, frappe ma vue d'un éclat éblouissant, & ne me donne l'idée d'aucune imitation vraie. Si terminer est atteindre au but, ou du moins s'en approcher autant qu'il est possible, peut-on donner le nom de fini à ce qui s'en éloigne? Laissons-lui donc la dénomination de *léché*; elle seule lui convient, parce qu'elle se prend toujours en mauvaise part. (*Article de M. LEVESQUE.*)

LEÇON, (subst. fém.) Avant de consacrer un enfant à prendre des leçons de peinture, ou de quelqu'un des arts qui appartiennent au dessin, il faut examiner, s'il a les qualités qui promettent des succès, de la pénétration, de l'attention, de la patience, & sur-tout un esprit juste. Pour qu'on espère qu'il pourra parvenir à la perfection, il faut qu'à tous ces dons, il joigne celui de la sensibilité. Mais qu'on se garde bien de se laisser séduire par cette vivacité, que l'on prend trop souvent pour du génie, & qui n'est au contraire qu'une qualité nuisible, puisqu'elle empêche les enfans de réfléchir à ce qu'on leur enseigne, & même de le comprendre.

L'enfance aime naturellement à imiter; elle se plaît à contrefaire les hommes au milieu desquels elle vit; elle se plaît à représenter grossièrement, avec la plume, du charbon ou des cartes découpées, des figures d'hommes, d'animaux, des maisons, des arbres; sur-tout si l'enfant voit dessiner ou peindre, il voudra peindre ou dessiner. On se tromperoit le plus souvent, si l'on regardoit ce penchant de l'homme vers l'imitation, comme une disposition marquée pour les beaux arts. Mais si l'on remarquoit dans un jeune homme une justesse de coup-d'œil qui rapprochât de la vérité les imitations dont il se fait un jeu, alors on pourroit concevoir des espérances encore incertaines, mais cependant fondées, & le maître qui lui donneroit des leçons pourroit attendre quelque récompense de ses peines.

Il est bon de mettre, dès l'âge le plus tendre, le crayon dans les mains de l'enfant. A l'âge de quatre à cinq ans, il est déjà capable d'apprendre quelque chose; plutôt on le fera commencer à se faire une étude de l'imitation, & plus sûrement il acquerra la justesse du coup-d'œil, comme, à dispositions égales, l'enfant que l'on consacra de meilleure heure au chant aura le plus de légèreté dans la voix; à un instrument, aura dans les doigts plus de souplesse; à la danse, aura dans les jambes plus de légèreté. Il en est de même du dessin; pour

former l'œil à voir juste, & la main à rendre avec précision ce que l'œil a bien vu, il faut exercer de bonne heure & la main & les yeux.

Le plus grand nombre des bons artistes s'est appliqué de bonne heure à l'art. Léonard de Vinci étoit artiste dès l'enfance. Raphaël étoit fils de peintre, & dès qu'il put commencer à faire un premier usage de son esprit & de sa main, son père lui donna des leçons. Le Titien fut consacré à la peinture des Pâges le plus tendre. A dix ans, Michel-Ange manioit déjà le ciseau. Le Corrège n'a vécu que quarante ans, & l'on doit croire, par le grand nombre de chefs-d'œuvre qu'il a laissés & qu'il n'a pu faire à la hâte, que, de bonne heure, il avoit manié le pinceau.

Il faut avouer cependant que de bons artistes étoient déjà sortis de l'enfance quand ils se sont dévoués aux arts; mais s'ils ont eu le bonheur de parvenir à la perfection, c'est qu'ils étoient doués d'un génie extraordinaire. D'ailleurs, on conviendra qu'ils auroient été plus loin encore, s'ils étoient entrés plutôt dans la carrière.

Des maîtres estimables ont conseillé de donner, pour premières leçons, des figures géométriques à copier, mais sans règle & sans compas. Mengs pense même qu'il seroit dangereux de donner d'abord la figure humaine à copier. La beauté de ses contours dépend de la manière de tracer une multitude innombrable de lignes différentes & de formes interrompues qui composent ensemble des figures géométriques, mêlées & variées de telle manière qu'il est impossible à l'élève de s'en former une idée distincte. Cependant l'exemple de tant de maîtres qui ont commencé l'étude du dessin par l'imitation de quelques parties de la figure humaine, peut empêcher de croire à ce danger. Mais ce n'est pas une raison pour nier que la méthode proposée par Mengs & Lairette ne soit la meilleure. Les exemples prouvent ici beaucoup moins qu'on ne pense; car il est des hommes tellement appelés aux arts par la nature, qu'ils atteindroient à la perfection en commençant par les méthodes les plus vicieuses.

Ce qui du moins est certain, c'est qu'il sera bien plus difficile au maître de porter un jugement certain sur la justesse du coup-d'œil de son élève, lorsqu'il lui fera tracer des figures compliquées, que s'il lui proposoit seulement à imiter d'abord les figures les plus simples de la géométrie.

Quand l'élève est parvenu à dessiner régulièrement des figures géométriques sans le secours des instrumens, on doit l'exercer à tracer des contours d'après de bons dessins & de bons tableaux; comme le but de ces secondes leçons est, comme celui des premières, d'affûter la justesse de sa vue & de sa main, il faut exiger

exiger de lui la même précision, la même exactitude, que dans le dessin des figures géométriques. La franchise, la liberté, ne doivent venir qu'après cette exactitude.

Ces leçons doivent continuer jusqu'à ce que l'élève les exécute avec facilité. On lui apprendra en même-temps les proportions des statues antiques, & il possédera bientôt cette science nécessaire, si on l'oblige à en faire lui-même la démonstration d'abord sur des dessins ou des gravures, & ensuite sur les statues elles-mêmes.

L'élève connoît les proportions de la plus belle nature; son œil juste lui fait tracer un contour d'une main assurée; il est temps qu'il commence à étudier l'effet des lumières & des ombres. Il n'a, jusqu'à présent, représenté les formes que par un trait; il faut qu'il s'habitue à les ombrer, & qu'il s'attache à contracter dès-lors la plus grande pureté. S'il l'acquiert dans les commencemens, il la conservera toujours; mais si de bonne heure il s'accoutume à la négliger, il est bien à craindre qu'il ne la néglige toujours.

C'est, il faut l'avouer, une méthode bien austère que celle qui attache si long-temps un âge inconstant & léger à ne dessiner que des figures géométriques & des traits: nous n'aurions même osé la conseiller, si l'autorité respectable de Mengs ne nous y avoit excité; mais les lecteurs à qui le sujet que nous traitons n'est pas étranger, conviendront sans peine que si cette voie d'instruction n'est pas la plus agréable, elle est certainement la plus solide, & l'on jugera peut-être qu'il vaut encore mieux préparer la jeunesse à des succès assurés que ménager ses plaisirs. L'artiste ne manquera pas de s'applaudir un jour de ce qu'on lui a fait jeter les solides fondemens de sagesse, dans un temps dont alors il ne conservera qu'un souvenir confus. Les vices de la première éducation influent sur la vie entière, & souvent les plaisirs du jeune âge préparent les peines de l'âge avancé.

Mais quand l'élève sera parvenu à l'exercice du clair-obscur, c'est-à-dire, en termes plus communs, à ombrer ses dessins, je crois qu'on pourra, sans inconvénient, lui laisser le plaisir de varier ses travaux. Au lieu de l'appliquer constamment à faire des dessins à la sanguine, on pourra lui permettre l'amusement de faire des dessins aux trois crayons, de manier l'estompe, d'emprunter quelques teintes au pastel, de laver ses études au bistre, à l'encre de la Chine, & même avec des couleurs à l'eau. Il se croira beaucoup plus avancé, quand ses dessins auront quelques rapports avec des tableaux, que s'ils étoient toujours d'une seule couleur.

Il est une science dont il faudra dès-lors lui donner les premiers principes; c'est la perspec-

tive. On peut la regarder comme une préparation nécessaire au dessin d'après nature ou d'après les statues. Elle seule donne la véritable intelligence des raccourcis, & l'on sait qu'il se trouve nécessairement des raccourcis dans les poses les plus simples que l'on puisse donner au modèle. Comme cette science est la plus facile de toutes celles qui appartiennent à la peinture, il ne faut pas que l'élève y emploie trop de temps, avant d'être instruit de ce qui est le plus nécessaire. Ce que la perspective offre de plus indispensable pour le peintre, sont le plan, le carré dans tous ses aspects, le triangle, le cercle, l'ovale; mais ce qu'il doit sur-tout bien connoître, c'est la différence du point de vue, & la variété que produit le point de distance, de près ou de loin.

Comme il n'est pas possible de se rendre raison des parties d'une figure nue sans connoître l'anatomie, il faut donc aussi que l'élève en fasse une étude avant de dessiner d'après nature. Cette partie de l'éducation pittoresque ne lui prendra pas trop de temps, si on ne lui enseigne que ce qui est nécessaire à son art. Cette étude est fort différente pour le médecin & le chirurgien qui sont obligés de connoître toutes les parties internes de l'homme, & pour le peintre qui ne doit s'arrêter qu'aux parties extérieures.

Quand enfin l'élève fait faire un trait précis & l'ombrer purement, quand il a des connoissances suffisantes de la perspective & de l'anatomie, il est temps de l'appliquer au dessin d'après nature & d'après les statues & les bas-reliefs des grands maîtres, & sur-tout de ceux de l'antiquité. Le modèle vivant lui fera connoître la couleur & les mouvemens de la nature, les statues antiques lui inspireront le goût de la plus grande beauté des formes. On peut ajouter que, pour la pureté du dessin, il tirera plus de profit de l'étude de l'antique que de celle des tableaux, parce que les maîtres donnent des leçons plus sûres que les élèves, & méritent plus de confiance.

On trouvera dans d'autres articles les leçons que l'élève peut recevoir de l'inspection & de l'étude des bons tableaux. (*Article extrait en grande partie des œuvres de MENGs.*)

LÉGER & LOURD, (adj.). Ces deux mots opposés doivent s'expliquer l'un par l'autre, & peuvent, par cette raison, être réunis dans le même article.

La légèreté, au sens propre, se joint vaguement à l'idée de spiritualité. Je ne chercherai pas à démêler la raison de ce rapprochement; mais je ferai observer qu'en se servant des mots *léger*, *aérien*, qu'on emploie quelquefois comme synonymes dans le langage de l'art, on est bien

près d'y joindre aussi les mots *spirituel* & même *céleste*.

Nous regardons généralement l'air comme ce qui existe de plus *léger*, quoique nous le mettrions au rang de la matière. Un objet aérien nous représente donc une substance *légère*, presque invisible & *céleste*.

Dans la peinture, où l'on crée des êtres qu'on anime à son gré, l'artiste qui donne à ses figures des formes *légères*, à sa couleur la *légèreté* avec laquelle la nature nous la présente quelquefois, & aux ombres sur-tout ces tons qui font sentir qu'elles ne sont que des privations, cet artiste, dis-je, est un créateur intelligent & *spirituel*.

Le *léger*, dans la peinture, lorsqu'il est appliqué à la touche & au trait, est donc à-peu-près le synonyme de *spirituel*, & lorsqu'il a rapport à la couleur, à la lumière, il se rapproche des mots *aérien* & *céleste*.

Les objets qui demandent particulièrement de la *légèreté* dans le trait, dans la touche, dans la couleur, sont les ciels, les eaux, les fleurs, les formes de la jeunesse, les draperies de gaze, les cheveux, &c.

Lourd est relativement à l'art, le contraire de *léger*, comme il l'est au physique & au moral.

Mais en imitant par la peinture des objets physiquement *lourds*, il n'est pas permis à l'artiste d'employer un pinceau *lourd* & une touche privée de *légèreté*.

L'artiste dont l'intelligence est lente & la main peu *légère*, donne aux objets qu'il représente un caractère *lourd* qui peut être un peu moins sensible dans la représentation des objets matériels & pesans, mais qui est absolument répréhensible dans tout ce qui rappelle l'idée de la mobilité.

Dans les autres arts, les mots *léger* & *lourd* ont à-peu-près les mêmes significations. On dit la *légèreté* & la *pesanteur* du style, des vers *légers*, une expression *lourde*, un tour plein de *légèreté*, une composition qui assomme; enfin dans la conversation même, la meilleure doit se distinguer par la *légèreté*, & le contour, ou le raisonneur qui s'appesantit semble surcharger d'un fardeau qui devient de plus en plus *lourd* à ceux qui l'écoutent.

On pourroit cependant ajouter à ces observations, que je crois justes en elles-mêmes, en disant que souvent parmi nous on exige trop à cet égard, parce que le *léger* est bien près du superficiel, du frivole dans la conversation ou dans le récit; par exemple, il conduit à ce qu'on appelle le *découssu*, c'est-à-dire, à ce passage trop prompt d'une idée ou d'un objet à un autre.

Heureusement ce qu'on ne tolère pas encore

c'est que le *léger* s'étende au caractère, & s'il s'agit de l'âme & du cœur, on exige de la *solidité*, parce que le *léger* alors est absolument synonyme de *frivole*.

Que la jeunesse ait pour appanage la *légèreté*: c'est le droit de cet âge. Aussi, jeunes artistes, si vous aviez la main pesante & l'esprit *lourd*, vous tromperiez l'intention de l'art & la loi de la nature. Cependant que cette *légèreté* ne vous empêche ni d'être correct en dessinant, ni de vous asservir aux convenances morales, à quelque âge & dans quelque circonstance que vous soyez: la *légèreté* en ce genre seroit un défaut. (*Article de M. WATTELET.*)

L I

LIBERTÉ, (subst. fém.). On entend par ce mot non-seulement l'état opposé à celui d'esclavage, mais encore l'exemption de tous les assujettissemens, de toutes les craintes, qui rendent la situation de l'ingénu semblable, à quelques égards, à celle de l'esclave.

C'est une qualité importante dans l'exercice des beaux-arts. Il faut que le peintre & le sculpteur, comme le poète & l'orateur, en jouissent d'une manière indéfinie, pour produire des ouvrages d'une grande distinction. Tout ce qui gêne le moral ne peut qu'arrêter les succès qui dépendent de l'esprit.

Alexandre, dit-on, vouloit que les seuls nobles pussent exercer la peinture & la sculpture. Car les nobles sont sensés jouir d'un degré de fortune qui les met au-dessus des besoins. Ils peuvent créer, sans attendre qu'un homme opulent les gêne par des ordres ridicules, & ceux qu'ils pourroient recevoir leur sont donnés avec plus de circonspection que ceux qu'on prescrirait à un esclave forcé par la nécessité de subir le joug. Les nobles élevés communément avec des sentimens plus fiers que les gens du peuple, se doivent prêter plus difficilement à un maître peu raisonnable qui voudroit contrarier leur goût, & leur résistance doit contribuer à les faire réussir, en les laissant plus libres de suivre la pente de leur inclination dans le choix du genre ou des parties de l'art.

Ainsi, en laissant de côté tout ce qu'une éducation noble & soignée porte d'avantages avec elle par les diverses lumières qu'elle donne, on sent combien une honnête extraction peut influer sur le succès, par l'esprit de *liberté* qu'elle inspire aux artistes bien nés.

Tout ce que nous disons ici sur le bonheur d'être noble quand on embrasse les professions des arts, s'entend de toutes personnes qui ont été élevées & qui vivent noblement. Eh! quel seroit le lecteur capable de croire que tout ceci

ne peut s'appliquer qu'à ceux qui, dans nos mœurs, tiennent de leurs pères des degrés de noblesse prouvés par des parchemins ?

Quand on a dit qu'Alexandre ne permettoit qu'aux nobles d'exercer les beaux-arts, on a entendu sans doute que cette loi n'excluait que les hommes en servitude ou ceux que la misère met dans la dépendance. L'histoire des peintres de ce temps-là prouve cette conséquence raisonnable.

Les Grecs, imbus de préjugés si favorables au progrès des productions de l'esprit humain, les ont élevées à un point si éminent, que depuis elles n'ont pu que déchoir. Nulle part les arts n'ont été si libres & si honorés que chez eux. Ils les ont portés dans l'Italie ; mais lorsqu'ils y parurent, les Romains, tous guerriers, ne permirent qu'aux esclaves de s'occuper des travaux du génie qu'ils regardoient comme futiles. De là vient que, dans ces commencemens, les Romains n'eurent point d'artistes distingués. Les seuls Grecs enrichirent Rome de chefs-d'œuvre. Mais lorsque rassasiés de conquêtes, ces maîtres du monde sentirent le prix des arts, les hommes libres s'y adonnèrent ; disons plus, la *liberté* elle-même fut le prix des succès pour les esclaves, à qui on procuroit les facilités de s'instruire.

La *liberté* est nécessaire aux talens, parce qu'elle élève l'ame & qu'elle laisse marcher l'esprit à son gré. Ce précieux apanage de notre imagination est sur-tout avantageux dans le choix des sujets & dans la manière de les présenter. Prescrire impérieusement ces premiers travaux, c'est bien peu connoître leur influence sur le succès, ou bien c'est avoir formé l'injuste & barbare projet d'avilir les beaux-arts par un joug destructeur.

Il est cependant des hommes d'une ame élevée, semblables à ce poëte qui préféreroit les chaînes à la honte de célébrer un tyran : l'histoire des grands artistes fournit nombre de traits de cette noble fierté, & il est commun de les voir vivre obscurément, plutôt que de subordonner leurs talens aux caprices de protecteurs ineptes ou tyranniques.

On objecte que le maintien des mœurs exige une sévère & exacte inspection. Le respect des mœurs publiques doit sans doute donner des entraves aux cœurs corrompus toutes les fois qu'ils se mettent en évidence ; mais c'est aux éphores, c'est à l'aréopage à prévenir & à punir les éclats licentieux : & sous prétexte de prévenir ces excès, il ne faut pas prétendre soumettre les artistes, dès leur entrée dans le lycée, à la tyrannie d'un chef oppresseur, au lieu de leur donner un Mécène ou encore mieux un ami.

Artistes, voulez-vous donner à vos talens toute l'extension dont votre esprit est capable,

ne vous soumettez pas en esclaves, & tenez-vous libres dans l'exercice des arts, comme vous l'êtes dans l'air qui vous environne. Considérez le Poussin, Holbein, Michel-Ange, & ne faites de tableaux & de statues qu'avec un amour aussi ardent que le leur pour la *liberté*, & une égale horreur de tout asservissement. C'est ainsi que vos études produiront de beaux fruits ; mais soyez sûrs qu'ils déchèreront dès l'instant que, perdant le goût de cette précieuse *liberté*, vous mêlerez à vos propres pensées les caprices des modes ou le goût des personnes à qui vous voudrez plaire pour obtenir de petits honneurs ou satisfaire un vil intérêt.

Le mot *liberté* a une autre acception relative à la pratique des arts : il signifie aisance, facilité dans l'exécution ; & dans ce sens, on dit, ce tableau, cette statue, sont faits avec une grande *liberté* de main ou de pinceau. On dit aussi *liberté* de crayon, peindre, dessiner *librement*, un pinceau *libre*, &c.

La *liberté* naît ordinairement ou d'une grande pratique, ou d'une adresse naturelle, ou d'une heureuse vivacité d'esprit.

Quoique cette *liberté* d'exécution ne se rencontre pas toujours avec les grands talens, ainsi que le prouvent les chefs-d'œuvre du Dominiquin & d'autres hommes habiles ; il faut avouer qu'elle répand un attrait enchanteur sur les ouvrages de l'art, sur-tout pour les personnes qui l'exercent, & qui seules en connoissent bien le mécanisme.

Mais ce genre de *liberté* est un vice quand il n'est pas soutenu d'un solide savoir. Il est sur-tout funeste au jeune élève à qui la nature l'a donné ; qui en retire des éloges trop séduisants, & qui n'a pas le courage d'y renoncer toutes les fois que la science & la réflexion ne dirigent pas les opérations de sa trop heureuse main. Voyez l'article INSTRUCTION. (Article de M. ROBIN.)

LICENCE ; (subst. fém.) l'art tient à des conventions sans lesquelles il ne pourroit exister. Voyez l'article CONVENTIONS. Il se permet des suppositions qui lui prêtent des beautés. On demandoit à Paul Véronèse la cause d'une ombre qui fournissoit une masse à son tableau : C'est, répondit-il, un nuage qui passe : il supposoit hors de son tableau un nuage qui produisoit cette ombre. Mais il est toujours dangereux de se donner des licences ; car enfin elles sont réellement des fautes qu'un grand succès peut seul excuser.

On peut définir la *licence*, une faute que l'Artiste se permet pour en tirer une beauté. Nous n'entrerons pas dans le détail des licences, puisqu'il en existe autant que de fautes qu'on peut se permettre : mais nous observerons qu'une *licence* suppose toujours l'orgueil d'un Artiste qui

se croit assez habile pour réparer ses fautes par des beautés supérieures. Un orgueil aussi hautement déclaré, ne dispose pas le spectateur à l'indulgence. (L.)

LIGNE, (subst. fém.) Ce mot n'appartient à l'Art, qu'autant que l'art emprunte le secours de la Géométrie.

La *Ligne* qui termine un objet, se nomme trait, contour. On dit, dans le langage de l'art, trait de plume, de crayon, de pinceau, touche, hachure, & non pas *ligne*.

LIGNE d'Appelles. Pline rapporte que ce Peintre, quelque occupé qu'il pût être d'affaires, ne passoit aucun jour sans tirer quelque *ligne*: *Fuit aliquin perpetua consuetudo numquam tam occupatam diem agendi, ut non, lineam ducendo, exerceret artem*. Winckelmann croit que ce passage ne signifie pas qu'il ne laissoit passer aucun jour sans peindre; mais que chaque jour il étudioit son art, en dessinant d'après nature, ou d'après les grands maîtres qui l'avoient précédé: mais ce n'est point de cela qu'il s'agit dans cet article.

Nous voulons parler de la manière dont, suivant Pline, Appelles fit connoître sa visite à Protogènes: voici le passage littéralement traduit par M. Falconet.

« On fait ce qui se passa entre lui (Apelles) & Protogènes. Celui-ci demouroit à Rhodes; Apelles y étant abordé, avide de connoître, par ses ouvrages, un homme qu'il ne connoissoit que par sa réputation, alla d'abord à son atelier. Protogènes étoit absent; mais une vieille gardoit seule un fort grand panneau, disposé sur le chevalet, pour être peint. Elle lui dit que Protogènes étoit parti, & lui demanda son nom. Le voici, dit Apelles, & prenant un pinceau, il conduisit avec de la couleur, sur le champ du tableau, une ligne d'une extrême ténuité. (*arreptoque penicillo, lineam ex colore duxit summæ tenuitatis per tabulam.*) Protogènes de retour, la vieille lui dit ce qui s'étoit passé. On rapporte que l'Artiste, ayant d'abord observé la subtilité du trait, dit que c'étoit Apelles qui étoit venu; que nul autre n'étoit capable de rien faire d'aussi parfait; & que lui-même en conduisit un encore plus délié, avec une autre couleur: (*ipsūque alio colore tenuiorem lineam in illa ipsa duxisse*), & dit à la vieille que, si cet homme revenoit, elle lui fit voir cette ligne, en ajoutant que c'étoit là celui qu'il cherchoit. La chose arriva: Apelles revint, & honteux de se voir surpassé; il refendit les deux lignes avec une troisième couleur, ne laissant plus rien à faire à la subtilité. (*vinci erubescens, tertio colore lineas secuit, nullum relinquens amplius subtilitati locum*). Protogènes s'a-

» vouant vaincu, courut en diligence au port
» chercher son hôte. On a jugé à propos de
» conserver à la postérité cette planche qui fit
» l'admiration de tout le monde, mais particulièrement des artistes. Il est certain qu'elle fut
» consumée dans le dernier incendie du palais
» de César, au Mont Palatin. Je l'avois auparavant considérée avec avidité, quoiqu'elle ne
» contiât, dans sa plus spacieuse largeur, que des
» lignes qui échappoient à la vue, & qu'elle parût comme vuide au milieu d'excellens ouvrages d'un grand nombre d'artistes. (*Nihil aliud continentem quam lineas visum effugientes, inter egregia multorum opera inani similem* »).

Pline a vu lui-même le tableau ou plutôt le panneau. Le fait s'étoit conservé avec l'ouvrage, dont il pouvoit seul fournir l'explication, & s'étoit transmis d'âge en âge: ce seroit une critique téméraire que de vouloir le révoquer en doute aujourd'hui.

Il peut d'abord sembler frivole, & il est en effet précieux, puisqu'il nous éclaire sur l'histoire de l'Art au temps d'Appelles. On voit que sa dispute avec Protogènes n'étoit qu'un combat d'adresse: c'étoit un défi à qui traceroit le trait le plus subtil, & celui qui fit un trait assez fin pour qu'il fût impossible de le refendre, fut déclaré vainqueur. Les deux rivaux s'admirèrent mutuellement, & se reconnurent mutuellement pour de grands maîtres, sans avoir d'autre base de leur jugement que l'extrême finesse de pinceau qu'ils possédoient tous deux, & que tous deux regardoient sans doute, comme une partie très-importante de l'Art.

Que devons-nous inférer de ce fait? Que du temps d'Apelles & de Protogènes, on faisoit autant de cas de la finesse du pinceau, qu'on en estime aujourd'hui la largeur; que les peintres de cet âge, qui possédoient sans doute les grandes parties de l'Art, qui leur étoient communes avec les sculpteurs, étoient secs, durs & mesquins dans la partie du métier, & qu'enfin leur manœuvre devoit avoir beaucoup de rapport avec celle de nos peintres gothiques. C'étoit avec le pinceau le plus fin, c'étoit avec les traits les plus subtils, qu'ils rendoient certaines parties que, depuis la perfection du métier, on exprime bien mieux par masses ou par touches. Aussi ne trouve-t-on dans Pline aucune expression qui réponde à celle qu'employent les Historiens de l'Art moderne en Italie, lorsqu'ils appellent une barbe bien peinte *una bella macchia*, (une belle tache). Jamais dans Pline, on ne trouve aucun terme qui réponde à celui de largeur de pinceau, de faire large, de large exécution; & lorsqu'il loue des Peintres pour avoir bien rendu les cheveux & les poils, je ne serois pas éloigné de croire qu'il entend que ces peintres rendoient toute la finesse des cheveux, & que, d'un pinceau subtil, ils en

comptoient en quelque sorte tous les poils. Les contemporains d'Apelles étoient donc grands de dessin & d'expression, mais petits d'exécution. C'est ce que prouve le terme de sept années entières qu'employa Protogenes à faire un tableau d'une seule figure. Il est vrai qu'Apelles lui reprochoit ce fini excessif; mais les artistes tiennent toujours plus ou moins à leur siècle, & tout ce qu'ils peuvent faire, c'est d'outrer ce qui est en usage. Le fini excessif de Protogenes semble prouver qu'un fini froid étoit d'usage de son temps. Il fut enfin regardé comme l'un des plus grands peintres de son siècle : sa manière n'avoit donc rien dont on fût très-choqué.

On admiroit encore les lignes d'Apelles & de Protogenes du temps de Pline : faut-il en conclure que, du temps de Pline, on faisoit consister dans l'extrême finesse du pinceau le plus grand mérite de la peinture? Je ne crois pas cette conséquence nécessaire. Il suffit que ces *lignes* eussent été admirées du temps d'Alexandre, pour qu'elles le fussent encore du public du temps de Vespasien. Pline étoit du nombre des admirateurs; mais on sait qu'il n'étoit pas grand connoisseur; & il pouvoit bien partager l'admiration publique, sans savoir bien précisément pourquoi il admiroit. C'étoit un amateur, & les amateurs sont fort sujets à se passer, en quelque sorte, l'admiration de main en main. L'O du Giotto n'étoit qu'un tour d'adresse, comme la ligne d'Apelles, & si cet O existoit encore, & qu'il fût exposé dans une vente, je suis sûr qu'il seroit poussé à un très-haut prix. Les connoisseurs savent cependant aujourd'hui ce qu'ils doivent penser de l'O du Giotto.

De Piles, dans ses *Vies des peintres*, a changé les lignes d'Apelles & de Protogenes en des contours fins & corrects : c'est altérer l'Histoire; c'est travestir une histoire ancienne par un costume moderne. Pline seul nous a conservé le fait; il l'a expliqué clairement; c'est donc lui qu'il faut suivre, & puisqu'il est clair, il ne faut pas l'interpréter. En se permettant d'altérer ainsi les anciens événemens, on ne pourroit en tirer que de faux résultats.

Un ami de Voltaire alla le voir, & ne le trouvant pas, il laissa quelques vers sur son bureau; voici la réponse que fit Voltaire :

On m'a conté, l'on m'a menti peut-être,
Qu'Apelle un jour vint, entre cinq & six,
Confabuler son cher ami Zeuxis,
Et, ne trouvant personne en son taüdis,
Fit, sans billet, sa visite connoître.
Sur un Tableau par Zeuxis commencé,
Un trait hardi fut savamment tracé;
Zeuxis connu son maître & son modèle.
Ne suis Zeuxis; mais chez moi j'ai trouvé
Un trait frappé par la main d'un Apelle.

L'histoire est changée, ce qui n'est pas une faute dans un badinage poétique; mais elle a la vraisemblance qu'exigent nos idées actuelles sur l'art. Il est certain qu'une touche savamment prononcée sur un tableau, pourroit faire juger qu'elle est de la main d'un grand maître. (*Art. de M. LEVESQUE.*)

LIGNE de beauté. Les anciens ont connu le beau, & nous en ont laissé les plus parfaits modèles. Raphaël & d'autres modernes se sont montrés heureux imitateurs des anciens : mais rien ne nous apprend que les artistes de la Grece aient cherché une certaine *ligne*, qui servit de démonstration au caractère de la beauté. On ne nous dit pas que Raphaël ait trouvé cette *ligne*, & l'ait démontrée à ses élèves. Enfin, on ne trouve rien de cette *ligne* dans les écrits de Léonard de Vinci, quoique cet habile peintre soit entré dans de fort grands détails sur son art. On ne s'en est occupé que dans le temps même où l'on commençoit à s'éloigner de l'imitation du beau; & je ne crois pas que cette imagination frivole fût capable d'y ramener.

Je ne connois pas l'ouvrage de Parent qui semble en avoir parlé le premier, & qui faisoit consister la beauté dans une ligne elliptique, ce qui ne me paroît pas en donner une idée fort claire. Hogarth, fameux peintre anglois, que le genre dont il s'occupoit, & que nous appellons caricature, ne devoit pas familiariser avec la beauté, voulut cependant prouver que la *ligne* de beauté étoit ondoyante, & il la compara à la lettre S. En conséquence de son principe, il crut prouver que l'araignée, n'ayant rien d'ondoyant dans ses formes, ne pouvoit être belle. On auroit pu se servir de son principe même, pour lui répondre que l'araignée est belle, parce qu'elle a dans ses formes quelque chose d'ondoyant. M. Falconet, très-supérieur à cette futile recherche, a fait sentir en passant le ridicule de la *ligne* inventée par Hogarth, pour exprimer la beauté, & a tracé lui-même une *ligne* qui lui sembloit préférable, & qui tend à la rondeur & au méplat. On a aussi voulu trouver l'image de la beauté dans la *ligne* flamboyante, c'est à-dire, dans celle que décrit la flamme qui s'élève. Mengs, à qui le tour de son esprit faisoit aimer tout ce qui avoit l'air métaphysique, a trop parlé dans ses ouvrages de la *ligne* serpentine, ce qui a souvent répandu de l'obscurité dans ses préceptes. La *ligne* serpentine répond à l'S. de Hogarth, & l'on ne voit pas ce qu'elle a de commun avec beauté, dont tous les mouvemens doivent décrire les *lignes* les plus douces.

Ce qu'on peut établir de plus vrai, c'est qu'il n'y a point de *ligne de beauté*, & que la beauté se forme de la succession & de l'accord d'un

nombre infini de *lignes* différentes entr'elles. Désigner par une S ou par une *ligne* serpentine, ondoyante, flamboyante, le caractère de la beauté, c'est en indiquer obscurément la douceur & la souplesse. Si l'on veut absolument parler de *lignes*, il faut dire que la *ligne* droite tend à la roideur gothique ; que les formes composées de *lignes* qui se coupent angulairement, sont dures ; qu'elles peuvent avoir un air de science, mais qu'elles manquent de graces & de vérité ; que de la *ligne* circulaire résulte un dessin rond & pesant, & qu'en un mot la vraie beauté des formes est produite par un grand nombre de *lignes* différentes, qui toutes semblent tendre à s'arrondir, & qui ne s'arrondissent jamais.

Nous n'aurions pas parlé de la *ligne de beauté*, si l'Encyclopédie ne devoit pas, autant qu'il est possible, contenir tout ce qui a été dit sur l'art. (Article de M. LEVESQUE).

LIVRET, (subst. masc.). Petit livre garni de papier blanc, & qui peut se porter commodément en poche. Il est d'une utilité indispensable à l'artiste qui veut étudier profondément son art. Le peintre qui se contente des études qu'il peut faire d'après ce qu'on appelle le modèle, risquera de n'introduire dans ses ouvrages que des figures qui sentiront l'Académie, & qui ne ressembleront point à la nature véritablement agissante. Un homme qui prend l'attitude qu'on lui impose, sans même s'embarasser de ce qu'elle signifie, ne lui fera certainement rien signifier. Obligé de tenir long-temps cette attitude, il s'ennuie, se fatigue, s'affaïsse : & quand même la pose auroit signifié d'abord une action, elle finira bientôt par ne signifier que l'inaction ou la lassitude. D'ailleurs, l'étude du modèle prend un temps fort long ; avec l'assiduité la plus constante, on en feroit tout au plus une centaine dans une année, & les mouvemens de l'homme sont dans un nombre inappréciable. L'étude du modèle doit conduire à la connoissance des formes ; celle des mouvemens naïs & fortuits doit se faire par un autre moyen ; il faut prendre la nature sur le fait, saisir l'homme au moment où il agit, sans savoir qu'on le regarde, sans savoir même qu'il fait une action ; l'étudier ainsi dans tous les mouvemens dont il est capable, dans toutes les affections qu'il peut éprouver, & crayonner à la hâte l'observation qu'on vient de faire. C'étoit la pratique de l'un des patriarches de l'art, Léonard de Vinci ; c'est elle seule qui peut conduire à une imitation naïve de la nature, & à la véritable expression.

Le livret sera sans cesse utile à l'artiste : tantôt il lui confiera le dessin d'une fabrique pittoresque ; tantôt celui d'un effet piquant de lumière ; quelquefois un ustensile, un vase,

dont il sera bien aisé de se ressouvenir un jour pour le placer dans une composition. Un troné d'arbre, une vue de paysage s'offriront à ses regards dans ses promenades ; il les tracera sur ses tablettes ; il les enrichira de quelques ajustemens pittoresques, de quelques plis de vêtemens dont il sera frappé. C'est ainsi que les instans mêmes de ses délassemens deviendront les plus utiles à son art : c'est ainsi que le Poussin est devenu l'un des plus grands paysagistes, & le plus savant des artistes dans la connoissance du costume antique. Il crayonnoit légèrement sur ses tablettes tout ce qui l'intéressoit dans la campagne, & tout ce qui le frappoit dans les vestiges de la sculpture antique, dont les vignes de Rome sont ornées.

M. Reynolds a encore employé son livret à un autre usage : il y établisoit par masses & sans faire attention au sujet, les effets de clair-obscur qu'il observoit dans les tableaux des grands coloristes. Voyez l'article LUMIERE. Il pense qu'on pourroit, par le même moyen, conserver le souvenir de l'harmonie qu'un tableau doit au choix des couleurs. Il est vrai qu'on ne peut pas avoir toujours avec soi des couleurs, comme on porte un crayon : mais après avoir placé sur le papier les masses d'ombres & de demi-teintes, & y avoir réservé le blanc pour la lumière ; il suffiroit de déterminer la quantité des couleurs fières & celle des couleurs tendres, ce qui pourroit se faire par quelque signe dont on conviendrait avec soi-même. (Art. de M. LEVESQUE).

L O

LOCAL, (adj.). Ce mot n'appartient à la langue de l'art, que lorsqu'il est joint au mot *couleur*. On appelle ordinairement *couleur locale*, ce qu'on nomme aussi *couleur propre*. Ces synonymes n'enrichissent point la langue : il vaudroit mieux appeler *couleur propre* celle qui appartient à l'objet, & *couleur locale* celle que prend l'objet, suivant le plan sur lequel il est placé. Ainsi, le rouge sera la *couleur propre* d'un objet rouge ; mais ce rouge dégradé par l'interposition d'une plus ou moins grande quantité d'air, sera la *couleur locale* de ce même objet placé, par exemple, sur le troisième ou le quatrième plan.

Cette dégradation qu'on observe dans la nature, est ce qu'on nomme la perspective aérienne. Elle n'a pas des règles fixes comme la perspective linéale, parce que la dégradation est plus ou moins rapide, suivant que l'air est plus ou moins chargé de vapeurs. Elle dépend aussi de l'organe de la vue. Un objet se dégrade de ton, & s'enveloppe de vapeurs plus promptement pour un spectateur qui a la vue courte,

que pour celui qui distingue aisément les objets éloignés. Cette dégradation est aussi différente suivant les différentes heures du jour. L'air, par exemple, est plus vaporeux le matin que le soir. Comme l'artiste peut supposer des accidens de lumières & d'ombres, il peut aussi supposer des accidens de vapeurs, qui influeront sur la *couleur locale* de son tableau. Il y a même des circonstances où l'on doit supposer qu'il s'élève dans l'air de la poussière qui enveloppe les objets médiocrement éloignés du premier plan. (L.)

LOCALITÉ, (subst. fém.). Nous nous permettons d'emprunter de l'Italien ce mot qui manque à notre langue, pour exprimer la qualité de ce qui n'appartient qu'à un certain lieu. La *localité* est ce qui attache à un seul lieu, la figure d'un tableau, & l'empêche d'être générale. Par exemple, la couleur noire sera une *localité*, qui attachera une figure de cette couleur au sol de l'Afrique.

Il est une *localité* nécessaire; nous venons d'en donner un exemple en parlant de la couleur propre aux Africains. Il n'est pas moins nécessaire de donner à des Orientaux un caractère qui ne soit pas celui de l'Europe. Si l'on devoit introduire dans un tableau la figure d'un Kalmouk, il faudroit oublier la beauté idéale, & même la belle nature, pour exprimer la laideur locale qui est propre aux Kalmouks. Ce seroit même sous ces traits qu'il faudroit représenter Gengiskan & ses Officiers.

Il est une autre *localité* qui est un défaut; c'est celle de donner à des figures qui devoient avoir une beauté générale, un caractère qui n'appartient qu'à un pays. Le défaut sera frappant, si le pays n'est pas celui de ces figures, mais seulement celui de l'artiste.

Voyez l'Apollon du Vatican, la Vénus de Médicis, le Laocœon, les belles figures de Raphaël. Leurs beautés ne sont pas locales; elles sont belles par tout où l'on a des idées justes de la beauté. Les figures des peintres Vénitiens sont des figures purement vénitiennes; leurs physionomies l'indiquent aussi-bien que leurs vêtemens: elles ne sont ni plus belles ni autrement belles qu'on ne l'est ordinairement à Venise. Les hommes qu'a représentés Paul Véronèse sont des nobles Vénitiens; ceux qu'a peints le Bassan, sont des payfans du même pays. Les Vierges, les femmes juives, les Romaines, les Levantines de Rubens, sont des Flamandes. Il y eut un temps où les figures peintes par certains artistes François, même estimés, n'étoient d'aucun pays, on oseroit même dire d'aucune nature, sans en approcher davantage de l'idée générale de la beauté.

Le moyen de parvenir à représenter la beauté générale, n'est pas de peindre de pratique,

d'après une idée superficielle qu'on s'est faite de la nature; mais de choisir de beaux modèles, & d'en saisir les grandes formes, les formes principales sans s'attacher aux mesquineries individuelles.

Quoique le paysage soit un genre inférieur à l'histoire, il a sa majesté qui n'a pas été dégradée par les grands maîtres: il a reçu d'eux une beauté générale, par laquelle il s'est élevé bien au-dessus de la *localité*. Les paysages du Poussin, du Gaspere, de Claude le Lorrain, de Salvator-Rose, sont de beaux sites qui ne semblent pas appartenir exclusivement à un coin particulier de la terre. Ce sont de beaux paysages. Ceux des peintres Flamands ne représentent que des sites particuliers à la Flandre; ce sont de belles vues. Un paysage purement local est le fruit d'une étude unique; un beau paysage est le résultat d'un grand nombre d'études.

Le portrait est soumis plus que les autres genres, à la *localité*. Puisqu'il doit représenter fidèlement une ressemblance individuelle, il doit offrir aussi le caractère du pays auquel appartient l'individu. L'artiste est encore assujéti dans ce genre, à la *localité* du costume, & souvent même d'une mode passagère, qui sera oubliée dans l'instant où le tableau sera fini. Mais il ne faut pas qu'à ces *localités* obligées, il joigne encore celle d'une manière vicieuse, qui appartient à la nation du peintre, ou celle de certaines affectations, de certaines minauderies qui plaisent dans l'instant où elles sont de mode, & restent éternellement ridicules, quand la mode est passée. Que le portrait se généralise au moins par la naïveté d'un maintien naturel. Les portraits du Titien & de Van Dyck sont d'une attitude simple & vraie; ils continuent d'être admirés. La plupart des portraits faits en France dans le XVIII^e siècle, sont d'une affecterie locale dont tout le monde est aujourd'hui rebuté. Tout le talent de ceux qui les ont faits, les garantit à peine du mépris. (article de M. LEVESQUE.)

LOINTAIN, (subst. masc.). C'est la partie la plus éloignée dans un tableau. En particulier lorsque le tableau représente un fond de ciel, le *lointain* est ce qui approche le plus de l'horison, ou l'horison lui-même. Voyez l'article HORIZON.

Félibien, rendant compte d'une de ces conférences sur l'art dont s'occupoit autrefois à Paris l'Académie de Peinture, dit: *Sur les montagnes & les collines qui sont dans le lointain paroissent des tentes, des feux allumés, & une infinité de gens épars de côté & d'autre...* Cette manière de s'exprimer prouve que le *lointain* d'un tableau n'est pas borné au plan de l'horison, mais qu'on appelle ainsi tous les

objets qui en approchent, & s'éloignent des premiers plans.

C'est souvent par les figures du *lointain*, qu'on juge de la touche & de l'esprit du peintre, parce que, dans ces figures moins soignées, il a mis moins d'étude & plus de liberté d'exécution.

On ne peut raisonnablement donner de méthodes bien précises de traiter les *lointains*. Ils sont soumis, comme les autres parties du tableau, aux diverses circonstances des climats, des saisons, des heures, de l'état du ciel, &c. Il est ordinaire que les objets les plus voisins de l'œil paroissent plus solides de masses, plus vifs en couleurs, & plus nets dans l'expression de leurs formes que ceux qui sont plus éloignés. Cependant, si ceux-ci reçoivent la plus grande lumière, & que les autres en soient privés, alors les objets du *lointain* doivent être rendus d'une manière plus *décidée*, quoiqu'avec moins de détails.

Dans le discours où M. Oudry a développé les excellents principes de M. de Largillière, son maître, sur le coloris, il blâme la manie de certains artistes bornés qui, pour faire fuir les objets, emploient dans les *lointains* des teintes grises, dans le dessein de réserver, disent-ils, les brillantes couleurs sur *les devans* de leurs tableaux. M. Oudry pouvoit appuyer son assertion sur l'exemple des peintres coloristes qui n'hésitent pas de placer les teintes les plus riches dans les *lointains*, lorsque le vrai l'exige, sans pour cela qu'ils s'enfoncent moins dans la toile. C'est ainsi qu'un soleil à l'horizon montre dans la nature les *teintes* les plus brillantes. La justesse des *tons*, & non la rupture des teintes; j'ai pensé dire la corruption, fait seule *fuir* les objets.

Quant à l'exécution, le comble de la perfection est de conserver la franchise des couleurs du *lointain*, en les noyant les unes dans les autres, & en leur donnant cette indécision de formes que la nature nous montre le plus ordinairement dans les objets très-éloignés. Le paysagiste appelé *Hermann* d'Italie, nous a paru, entr'autres hommes habiles, traiter les *lointains* avec une pâte & une liberté de pinceau enchanteresse. (*Article de M. Robin.*)

L U

LUISANT, (participe pris substantivement). Le *luisant* est un effet de la lumière réfléchie sur les tableaux à l'huile, qui, vus d'un certain point, ne permet pas de les considérer. Cet inconvénient a toujours lieu, lorsque les rayons lumineux forment un angle droit avec la superficie peinte, & qu'en même tems les rayons visuels tombent dessus dans le même degré. Ainsi, le *luisant* disparoit, dès que l'ouvrage

est exposé à la lumière, de façon qu'il la reçoit obliquement, tandis que l'œil du regardant est dans une situation parallèle au tableau. Le *luisant* est aussi moins nuisible à la jouissance du spectateur, lorsqu'il se place de manière que les rayons visuels font un angle obtus avec l'ouvrage peint, tandis que ceux de la lumière éclairent le tableau en face. Mais il faut convenir que dans ce dernier cas, il est difficile que l'ouvrage soit bien jugé: d'où il suit qu'une peinture à l'huile, placée verticalement, doit recevoir une lumière, constamment oblique ou glissante, soit qu'elle vienne d'en haut ou latéralement: alors seulement le *luisant* n'empêchera pas qu'il ne soit vu & jugé commodément. Dans les places ouvertes, la peinture à l'huile aura toujours des momens de la journée dans lesquels elle paroitra *luisante* à ceux qui la regarderont en face, jusqu'à ce que l'air ait détruit ce vernis que produit la sortie des huiles. Mais bientôt après cette destruction suit totalement celle des couleurs elles-mêmes.

Les peintures en détrempe, aux pastels, à la fresque, à l'encaustique n'ont pas l'inconvénient de *luire*; parce que leur surface étant tendre ou poreuse, absorbe les rayons de la lumière: au lieu que celle à l'huile, devenant très-dure, lorsqu'elle est sèche, prend un poli presque autant susceptible de *luisant*, que les diverses sortes de vernis qui se couchent sur les tableaux de ce genre. Ces corps durs réfléchissent les rayons de la lumière, qui tombent en face du tableau, & produisent le même *luisant* qui s'observe sur les glaces, les minéraux, & enfin sur tous les corps polis.

Quand le brillant du vernis reçoit le jour obliquement, avouons qu'il ajoute à la vérité des tableaux relativement aux objets de la nature des corps durs & polis; mais aussi les corps brutes & poreux, prennent par-là un éclat qui leur ôte de leur vrai caractère, en donnant, par exemple, aux vases de terre, l'éclat de la faïence, aux draps celui du satin, ou au moins d'une étoffe de soie, & aux chairs la dureté de l'ivoire. *Voyez le mot ivoire.* Et cet inconvénient n'est pas balancé par l'avantage qui en résulte pour les corps polis de leur nature. Car le peintre doit savoir sans le secours des vernis, même avec le seul crayon, par les *tons* de clair & d'obscur, rendre l'effet du brillant ou *luisant*, tel qu'on le voit, sur les objets naturels.

Nous ne devons pas taire un moyen assez simple d'empêcher que la peinture à l'huile ne soit luisante, quoiqu'il porte avec soi une cause de destruction. Ce moyen s'emploie dans la peinture de décoration destinée à recevoir diverses lumières: c'est de mêler beaucoup d'essence de térébentine aux couleurs broyées à l'huile. Cette liqueur divise le corps gras & empêche cette coagulation d'où naît le *luisant*. On sent assez que

que dans cette vue, il ne faut mettre aucun verni sur ces sortes d'ouvrages.

Tout ce que nous venons de dire sur le *luisant*, le doit faire regarder comme un des désavantages de la peinture à l'huile. Cependant nous conviendrons qu'il ajoute dans les petits tableaux à ce qu'ils ont de précieux. Il en fait autant de bijoux, autant de jolis tableaux d'émail. La manière nette, propre & lisse des petits tableaux flamans & hollandois, concourt encore à cet éclat séduisant qui fait porter ces jolis tableaux à des prix incroyables; parce qu'en les acquérant, on met à l'écart tout ce que, dans les productions de la peinture, on est en droit d'attendre de grand, de noble, de choisi, de correct & d'instructif.

Nous venons de considérer le *luisant* par rapport à la matière qui constitue les tableaux à l'huile, il faut actuellement l'envisager du côté de l'art.

C'est un défaut dans la plupart des tableaux sortis des Ecoles allemandes, flamandes & hollandaises, que d'arrondir tellement les objets qu'ils montrent par tout l'effet qui ne doit appartenir qu'aux corps luisans de leur nature. Cela vient peut-être de ce qu'ayant copié les effets de la lumière dans des lieux renfermés, les peintres de ces Ecoles ne les ont pas aussi étudiés dans les instans & dans les lieux où la lumière rend les masses qui la reçoivent larges & exemptes de cette multitude de demi-teintes qui les rétrécissent, & ne sont propres qu'à produire une lumière petite & brillante. Sans exclure ce dernier effet, qui existe comme l'autre dans la nature, on peut dire qu'il est moins propre aux grandes scènes, & qu'il ne doit jamais être employé dans celles où le soleil répand sa lumière.

La pratique offre à la sculpture divers moyens d'imiter la surface des corps; mais c'est surtout sur le marbre qu'elle les emploie pour rendre le *luisant*, & atteindre celui des corps les plus polis.

La gravure rend les corps *luisans*, non-seulement en copiant avec justesse les tons qui les expriment dans les tableaux qu'elles copient; mais encore par la disposition des tailles simples, nettes, larges & fermes jusqu'à la lumière. Des cuirasses, des meubles de bronze & de dorure dans les ouvrages de Balechou, de Masson, de Drevet & autres grands artistes, prouvent jusqu'où l'art peut porter l'expression des surfaces luisantes, malgré la simplicité des moyens qu'il emploie. (*Article de M. ROBIN*).

LUMIÈRE, (subst. fém.). Il a été déjà traité de la *lumière*, à l'article CONFÉRENCE, où l'on a inséré celle du Bourdon sur cet objet, & aux articles EFFET & JOUR.

Beaux-Arts. Tome I.

On distingue quatre sortes de *lumières*, c'est-à-dire, que la *lumière* peut se communiquer aux objets de quatre façons différentes. 1^{re}. Elle peut venir d'en haut, tomber à plomb sur un objet, & en éclairer la partie éminente; elle se nomme alors *lumière* principale ou *lumière* souveraine. Elle doit dominer, mais elle ne doit pas être répétée: on la rappelle seulement par échos sur diverses parties de la composition. voyez l'article ECHOS.

2^o. La *lumière* peut ne faire que couler sur les objets, & on la nomme *lumière* glissante. Elle s'étend d'une teinte plus égale que la *lumière* souveraine.

3^o. La *lumière*, en s'éloignant du principe qui la produit, perd de son éclat, & se confond avec la masse d'air dans laquelle elle nage & se noie enfin. On la nomme *lumière* diminuée ou perdue.

4^o. Un corps sans être éclairé lui-même, peut emprunter la *lumière* du corps qui l'avoisine, & duquel elle réjaillit: c'est ce qu'on nomme *lumière* réfléchie. Ce rejaillissement lumineux est toujours proportionné à l'éclat du corps qui l'occasionne, & celui qui le reçoit, emprunte en même temps des nuances de l'objet qui le lui communique.

On peut aussi considérer la *lumière* relativement aux différentes parties du jour: elle n'est pas la même le matin, à midi & le soir. voyez la conférence de Bourdon sur la *lumière* à l'article CONFÉRENCE.

La *lumière* peut encore être considérée relativement à l'expression du sujet. Elle doit être éclatante, modérée, obscure, suivant que le sujet est gai, tempéré ou triste.

La *lumière* participe de la couleur de l'objet qui la cause. Si elle vient immédiatement du soleil, elle est d'un blanc doré; de la lune, elle offre une blancheur argentine; d'un flambeau ou du feu, elle est rouge. Une observation attentive fait appercevoir des nuances dans ces variétés. La *lumière* n'a pas la même couleur, si elle émane d'un soleil pur, ou enveloppé de vapeurs; si elle est causée par un flambeau résineux ou par une bougie de la plus belle cire; si elle vient d'un feu clair ou d'un incendie fumeux. Des préceptes détaillés sur ces objets, seroient longs, obscurs & peu utiles: il faut que l'artiste observe toutes les manières dont les objets de la nature peuvent être éclairés.

On peut établir sur le jeu de la *lumière* plusieurs règles dont il faut étudier le principe dans la nature.

L'effusion de la *lumière* ne frappe pas avec une force égale les différens corps qu'elle éclaire: elle diminue en proportion de l'éloignement où le corps éclairé se trouve du corps lumineux.

Si deux *lumières* se rencontrent, la plus

grande diminue la moindre, ou plutôt toutes deux se confondent, & font de leurs clartés réunies une clarté plus vive.

Quand le corps lumineux est égal au corps opaque, la moitié de celui-ci est éclairée de la moitié du corps lumineux, & l'ombre est égale au corps opaque. Le corps opaque porte une ombre moins grande que lui-même, quand il est moins grand que le corps lumineux, parce que les rayons qui passent à côté de lui, prennent une forme conique, au lieu qu'ils affectent une forme cylindrique, quand le corps lumineux & le corps éclairé sont d'une grandeur égale.

Le corps éclairé produit autant d'ombres différentes, qu'il y a de corps lumineux qui l'éclairent : mais l'ombre la plus obscure est toujours celle que cause la privation du corps lumineux le plus éloigné.

Quand la lumière tombe sur un corps mou, inégal, raboteux, elle s'y imbibe, se répand sur toutes ses parties, en éclaire les innombrables inégalités, & prend par conséquent la plus grande étendue qu'il lui est possible. On pourroit en comparer l'effet à celui d'un liquide sur un corps spongieux, effet qu'on peut remarquer en jettant une goutte de liqueur sur un morceau de sucre. Mais si la lumière rencontre un corps dur & poli, elle est repoussée, se réfléchit ; & si le corps est très-poli & la lumière très-vive, elle lance de ce corps un jet de rayons. C'est ce qu'on observe sur les métaux, les marbres & les eaux. Elle est donc plus large & moins brillante sur les corps mous ; plus ferrée & plus éclatante sur les corps durs & polis. Ainsi la lumière se répand plus largement & avec plus de douceur sur les parties couvertes d'une forte épaisseur de chair, que sur celles où la présence des os est sensible. La lumière s'étend sur les joues : on la voit briller & réjaillir sur le front & sur les pommettes. Les terres labourées sont faiblement brillantes, même quand le soleil les frappe : les cailloux, les sables, les roches dures ont des reflets éblouissants. La partie supérieure des feuilles & des herbes est plus brillante que la partie inférieure, parce qu'elle est plus lisse. Les étoffes de coton & de laine s'imbibent des rayons lumineux ; les étoffes de soie les renvoient ; elles ont par conséquent plus d'éclat. Une statue de bronze, de marbre, ou même de plâtre, a les ombres plus fortes & les lumières plus piquantes qu'une figure naturelle. On peut donc étudier la beauté des formes sur les statues ; mais on tomberoit dans de graves erreurs, si l'on étudioit sur elles l'effet de la lumière, pour transporter cet effet à des figures vivantes.

Les objets frappés de la lumière que renvoient d'autres objets, en prennent la couleur qui se mêlange avec leur couleur propre : la

chair frappée des rayons que reflètent des corps jaunes ou rouges, prend elle-même une teinte rouge ou jaune ; des personnes qui se promènent dans une prairie éclairée du soleil, semblent avoir un teint verdâtre.

La lumière change la couleur propre de l'objet ; mais elle doit en participer : ainsi, une étoffe rouge, à l'endroit où elle est le plus vivement frappée de la lumière, participe de la couleur de cette lumière, & de celle qui lui est propre. C'est donc un défaut de pousser la lumière jusqu'au blanc, & l'ombre jusqu'au noir.

Dans un jour universel, c'est-à-dire, qui n'est pas éclairé par les rayons apparens du soleil, mais par toutes les particules de l'air, imprégné de la clarté que lui communique un ciel pur & sans nuages, les lumières ont peu de largeur, les ombres sont douces & vagues ; la couleur propre se conserve plus pure dans les demi-teintes & dans les ombres que si les objets étoient immédiatement exposés au soleil ; ils ont en même temps plus de relief, & leurs parties sont plus distinctes : mais aussi l'effet est moins vif & moins piquant.

Les objets sont encore plus distincts par un ciel nébuleux, parce que les yeux ne sont pas éblouis par l'éclat des parties lumineuses : la nature offre l'accord le plus doux ; les couleurs propres, & sur-tout la verdure semblent augmenter de vigueur.

Les objets éclairés par la lumière du soleil semblent plus ou moins couverts de vapeurs, suivant que le soleil luit avec plus ou moins de force ; c'est que les atomes qui circulent entre l'objet & notre œil sont beaucoup plus distincts par la lumière du soleil que par un jour pur ordinaire, & paroissent plus ou moins colorés, de sorte que les ombres deviennent tout-à-coup indécises & fuient très-promptement. Il est donc aisé de concevoir que si les ombres sont plus décidées par la lumière du soleil, que par tout autre jour, elles ne doivent cependant offrir aucune dureté, à moins que ce ne soit dans des lieux couverts, où règne une lumière ferrée ; car alors les objets se présentent à la vue d'une manière plus nette, plus distincte & moins fuyante.

Il est aisé de se procurer une démonstration sensible de la dégradation de la lumière : il suffit pour cela d'entrer dans une galerie longue, & bien également éclairée dans toute son étendue. Le spectateur s'apercevra que la partie la plus voisine de son œil est la plus lumineuse, & que la clarté semble diminuer à mesure qu'il porte plus loin ses regards. L'expérience deviendra plus frappante encore, si la galerie est ornée de statues de marbre blanc, placées à des distances égales : il verra que la statue la plus éclairée est la plus proche de lui. S'il se place de manière qu'il puisse voir toutes les statues

se détachant les unes sur les autres, il reconnoîtra que la seconde se détache en brun sur la première, & ainsi de toutes les autres. Il en est tout autrement des ombres qui s'affoiblissent toujours à mesure qu'elles s'éloignent, parce qu'il se place, en proportion de l'éloignement, entre l'objet ombré & l'œil du spectateur, une plus grande quantité de vapeurs imprégnées de lumière. Ainsi donc, sans sortir de cette même galerie, supposons que les statues soient de basalte, au lieu d'être de marbre blanc : alors le spectateur verra que la première se détache en noir sur la seconde, & que la plus éloignée de toutes paroît aussi la plus claire.

Une règle assez généralement observée, c'est que la plus grande lumière doit frapper fortement le milieu du tableau. Mais cela ne signifie pas que cette lumière principale doive être la seule. On sait que Rembrandt s'est plu, dans un très-grand nombre de ses ouvrages, à n'employer qu'une seule masse de lumière : Cette pratique donnoit à ses tableaux un piquant que ne procurent pas des effets plus harmonieux, & les grands succès de ce maître ne permettent pas de le condamner ; mais il seroit dangereux qu'il eût un trop grand nombre d'imitateurs : en effet, ce n'est pas ce que la nature offre le plus rarement, qui doit être le principal objet de l'art. On peut sans doute l'imiter quelquefois dans les occasions où elle rend d'autant plus piquant le bienfait de la lumière qu'elle l'épargne davantage ; mais elle en est ordinairement prodigue ; c'est même cette prodigalité habituelle qui constitue son caractère, & c'est dans ce caractère qu'il faut en général l'étudier & la rendre.

Les Peintres Vénitiens, & Rubens qui avoit puisé ses principes dans leurs ouvrages, se sont servis, dit M. Reynolds, de plusieurs lumières subordonnées. Mais comme, dans la composition, il doit y avoir un groupe dominant, il doit aussi, dans la distribution des lumières, y en avoir une qui domine sur les autres : il faut que toutes soient distinctes & variées dans leurs formes, & qu'on n'en compte pas moins de trois. La lumière principale, ayant plus d'éclat que les autres, doit avoir aussi plus d'étendue.

Les Peintres Hollandois ont particulièrement excellé dans l'entente du clair-obscur, & ont montré, dans cette partie, qu'une parfaite intelligence peut parvenir à dérober entièrement à l'œil toute apparence d'art.

Jean Steen, Teniers, Ostade, du Sart, & plusieurs autres maîtres de cette école, peuvent être cités comme des modèles, & leurs ouvrages proposés aux jeunes artistes, comme des objets d'étude pour cette partie.

Les moyens par lesquels le peintre opère, & d'où dépend l'effet de ses ouvrages, sont les jours & les ombres, les couleurs fières & les

couleurs tendres. Qu'on puisse mettre de l'art dans l'entente & la distribution de ces moyens, est une chose qu'on ne s'avisera pas de contester : on ne niera pas non plus que l'une des voies les plus promptes & les plus sûres de parvenir à cet art, est un examen attentif des ouvrages des maîtres qui y ont excellé.

Je vais rapporter ici, continue ce savant artiste, le résultat des observations que j'ai faites sur les ouvrages des artistes qui semblent avoir le mieux connu l'entente du clair-obscur, & qu'on peut regarder comme ayant donné les exemples qu'il est le plus avantageux de suivre.

Le Titien, Paul Véronèse, & le Tintoret, ont été des premiers à réduire en systèmes, ce qu'on pratiquoit auparavant comme par hasard & sans principes certains, & ce que par conséquent on négligeoit souvent aussi faute d'attention, parce qu'on n'avoit point encore fait de loix qui obligeassent à l'observer. C'est des Peintres Vénitiens que Rubens prit fa manière de composer son clair-obscur ; ses élèves l'adoptèrent, & elle fut reçue par les Peintres de genres & de batailles de l'école flamande.

Voici la méthode dont je me suis servi pendant mon séjour à Venise, pour me rendre utiles les principes qu'avoient suivis les maîtres de cette école. Lorsque je remarquois un effet extraordinaire de clair-obscur dans un tableau, je prenois une feuille de mon cahier d'études ; j'en couvrois de crayon noir toutes les parties dans le même ordre, & la même gradation de clair-obscur qui étoit observée dans le tableau, réservant la blancheur du papier pour représenter la lumière. Je ne faisois d'ailleurs attention ni au sujet, ni au dessin des figures. Quelques essais de cette espèce suffisoient pour faire connoître la méthode des Peintres Vénitiens dans la distribution des jours & des ombres. Après un petit nombre d'épreuves, je reconnus que le papier étoit toujours couvert de masses à-peu-près semblables. Il me parut enfin que la pratique générale de ces maîtres étoit de ne pas donner plus d'un quart du tableau au jour, en y comprenant la lumière principale & les lumières secondaires, d'accorder un autre quart à l'ombre la plus forte, & de réserver le reste pour les demi-teintes.

Il paroît que Rubens a donné plus d'un quart à la lumière, & Rembrandt beaucoup moins : on pourroit évaluer à un huitième au plus la partie éclairée de ses tableaux. Il résulte de cette méthode que la lumière est extrêmement brillante ; mais cet effet piquant est acheté trop cher, puisqu'il coûte tout le reste du tableau qui se trouve sacrifié. Il est certain que la lumière entourée de la plus grande quantité d'ombres doit paroître la plus vive, en supposant que, pour en tirer parti, l'artiste possède la même intelligence que Rembrandt ; mais il n'est pas certain de même que l'extrême viva-

cité de la *lum re*, soit la partie la plus essentielle de l'art, & que toutes les autres doivent lui être sacrifiées.

Par le même moyen que je viens d'indiquer, on reconnoîtra les différentes formes & les diverses dispositions des *lum res*; on pourra l'employer aussi pour marquer les objets sur lesquels elles sont répandues, ou sur une figure, ou sur un ciel, ou sur une nape blanche, ou sur des bestiaux, ou enfin sur des ustensiles qui n'auront été introduits dans le tableau que pour la recevoir. On pourra observer aussi quelle partie est d'un grand relief, & à quel degré elle tranche avec le fond. Car il est nécessaire qu'il y ait une partie, fût-elle petite, qui tranche avec lui, soit qu'on choisisse pour cela une partie claire sur un fond brun, ou une partie sombre sur un fond clair. Ce procédé rendra l'ouvrage ferme & distinct; au lieu que si l'on ne songe qu'à donner de tous côtés de la rondeur, les figures auront l'air d'être incrustées dans le fond.

En tenant, à quelque distance de l'œil, un papier ainsi crayonné par masses, ou, si l'on veut, grossièrement tacheté, on sera étonné de la manière dont il frappera le spectateur; il éprouvera le plaisir que cause une excellente distribution de clair-obscur, quoiqu'il ne puisse distinguer si ce qu'on lui montre est un sujet d'histoire, un portrait, un paysage, de la nature morte, &c.; car les mêmes principes s'étendent sur toutes les branches de l'art.

Peu importe que j'aie donné une idée exacte, & que j'aie fait une juste division de la quantité de *lum re* qui se trouve dans les ouvrages

des peintres vénitien. Chacun peut faire lui-même l'examen que j'indique, & en porter un jugement par lui-même. Il suffit que j'aie indiqué la méthode de considérer les tableaux sous ce point de vue important, & le moyen de se pénétrer des principes d'après lesquels ils ont été exécutés.

C'est en vain qu'on finit un ouvrage avec le plus grand amour, si l'on n'y conserve pas en même-temps un clair-obscur large. C'est donc là une partie qu'on doit recommander constamment aux élèves, & sur laquelle il faut insister plus que sur toute autre. C'est en effet celle qu'on néglige généralement le plus, parce que l'imagination de l'artiste est presque toujours entièrement absorbée par les détails.

Pour mieux faire comprendre ce qui vient d'être dit, nous pouvons nous servir de la grappe de raisin du Titien, en la supposant placée de manière à recevoir de larges masses de jours & d'ombre. Chaque grain particulier a, sans doute, du côté du jour, sa *lum re*, & au côté opposé son ombre & son reflet; mais tous les grains ensemble ne forment cependant qu'une seule & large masse d'ombre & de *lum re*. Voilà pourquoi la plus légère, la plus informe esquisse, où ce large clair-obscur est observé, produira plus d'effet, & offrira plus l'apparence d'avoir été faite de main de maître, ou, en d'autres termes, présentera mieux le caractère général de la nature, que l'ouvrage le mieux fini, dans lequel ces grandes masses auront été négligées. (*Article extrait des ouvrages de DANDRÉ-BARDON, FÉLIBIEN, LAIRESSE, & de M. REYNOLDS.*)



M

MACHINE, (subst. fém.). Une composition dans laquelle le peintre fait entrer un nombre d'objets dont l'heureuse combinaison demande du génie, est désignée en terme de peinture par le mot *machine*.

Ce mot est principalement employé à signifier une grande composition, telle qu'est ordinairement un plafond, une coupole, ouvrages qu'on peut regarder comme les grands poèmes de la peinture; mais, en général, un tableau qui offre un nombre de figures & d'objets considérable, & pour l'heureux assemblage desquels le génie a besoin de toutes ses ressources, est appelé par les artistes une *machine*, une *grande machine*.

Cette expression renferme des idées étendues de noblesse, de grandeur, d'intérêt, de dimensions même, qui font qu'on ne s'en fert pas pour des productions dans lesquelles toutes ces choses ne se trouvent point assemblées, ou ne sont pas nécessaires.

Une belle *machine* en peinture suppose donc un grand ensemble des parties de l'art, qui surprend & attache, comme une belle *machine*, dans le sens propre, signifie l'assemblage des moyens choisis qu'emploie la mécanique pour plaire & causer de l'admiration. On dit, comme je l'ai fait observer, d'un plafond, d'une coupole, d'une galerie peinte, d'un vaste tableau, que ce sont de grandes, de belles, de superbes *machines*; on le dit, à bien plus forte raison, lorsque la peinture est accompagnée, dans quelque grande composition des arts, de tout ce que chacun d'eux peut produire de digne de contribuer à mériter ce nom.

Nous ne connoissons guère aujourd'hui qu'un seul ouvrage vraiment digne de le porter dans toute l'étendue qu'on peut lui donner, & qui puisse bien désigner ce qu'il signifie: c'est le Temple de saint Pierre à Rome.

Grande & superbe *machine* en effet, vaste dans ses dimensions, sublime dans son objet, surprenante dans son exécution. L'architecture y est enrichie par la peinture & la sculpture employées comme accessoires, mais avec une si juste mesure, que chacun des objets qui arrêtent les regards, n'a pas un droit assez grand pour les distraire de l'effet général.

Les moyens les plus durables y sont employés pour la peinture même, & les matières les plus précieuses pour les ornemens.

Voilà ce qui constitue véritablement une

M

grande & admirable *machine*. Voilà les moyens par lesquels une nation peut prouver, pendant une longue suite de siècles, qu'elle a porté les arts à un haut degré de perfection, & que l'esprit & l'âme de ceux qui en composoient l'élite, élevés aux idées de la beauté libérale, ont su s'appliquer aux objets auxquels elle convient le mieux.

Que n'est-il possible d'inspirer ces principes & ce sentiment nobles & élevés des grandes *machines* à un peuple qui possède d'ailleurs tout ce qui seroit nécessaire pour les mettre en exécution? Il est fâcheux pour ceux qui aiment leur patrie, leur nation & les arts, de voir parmi nous si peu de monumens (je pourrois dire peut-être aucun) qui puissent annoncer un jour que nous avons fait d'assez grands progrès pendant deux siècles, féconds en talens, pour en laisser à ceux qui nous suivront, des preuves dignes de leur servir de modèles & d'exemples. Quels sont donc les obstacles qui s'y opposent? quelles sont les qualités qui semblent nous manquer à cet égard?

Le sentiment des grandes convenances, & l'esprit de suite qui, fondé sur elles, donne la constance nécessaire pour ne pas s'écarter, pendant un grand nombre d'années, d'un plan, & le courage de le porter à sa perfection, sans que la mort de ceux qui l'ont formé, & la succession de ceux sous l'administration desquels il s'exécute, change rien à l'esprit qui l'a fait concevoir.

Il est besoin, sans doute, que des génies très-distingués conçoivent l'idée de ces chefs-d'œuvre. Il est besoin de vrais patriotes & d'administrateurs très-éclairés pour les exécuter ou les faire exécuter. Cette dernière condition se rencontre parmi nous (osons le dire) plus rarement que la première, parce qu'il seroit nécessaire que les hommes propres à se montrer uniquement animés par la gloire nationale, fussent profondément instruits des principes généraux de tous les arts libéraux, regardés, non comme arts d'agrément, mais comme langages des grandes institutions, ce qui les mettroit à l'abri des préjugés, des modes, des incertitudes & des variations qui peuvent influencer sur leurs jugemens & leurs volontés. (*Article de M. WATELET*).

MAGIE, (subst. fém.). La *magie*, au sens propre, s'est évanouie avec une partie des erreurs que produit l'ignorance.

La *magie*, au sens figuré, *magie* puissante dans ses effets, mais dont les principes & les moyens sont encore inconnus à la plupart des hommes, s'est multipliée & s'est étendue par les découvertes des sciences, & sur-tout par les progrès des arts libéraux.

La *magie* de la peinture est séduisante par d'agréables illusions. Ses artifices trompent facilement, lorsqu'on ne fait point d'efforts pour s'en défendre, & non-seulement on ne lui fait pas mauvais gré des erreurs qu'elle cause; mais plus nous éprouvons qu'elle nous abuse, plus notre reconnaissance & notre considération augmentent pour elle : effet fort remarquable, puisque le charlatan, (espèce de *magicien* fort accréditée de nos jours) lorsqu'il est convaincu d'avoir trompé, excite la haine, l'indignation ou le mépris, tandis que l'artiste dont on éprouve & l'on reconnoît l'artifice, excite l'admiration & devient cher à ceux qu'il a fait tomber dans l'erreur.

Je dis l'artiste en général, car chacun des arts libéraux a sa *magie* qui lui est particulière. Ses effets sont de fasciner en quelque façon deux de nos sens, l'ouïe ou la vue. Ces deux sens flattés, ou habilement trompés, livrent aux artistes l'empire de l'esprit & du cœur de ceux qui s'occupent de leurs ouvrages.

Dans le nombre de six arts que j'appelle libéraux, deux agissent sur le sens de l'ouïe; les quatre autres ont pour objet de captiver la vue.

La parole & la musique produisent leurs effets *magiques* par le moyen de l'organe qui fait entendre : la pantomime, la peinture, la sculpture & l'architecture, agissent & exercent leurs charmes sur l'organe de la vue.

On peut observer, à ce sujet, que l'ouïe est un sens passif, & qu'on peut regarder le sens de la vue comme un instrument actif; car on peut refuser de diriger ou de fixer les yeux sur un objet; mais on n'a pas absolument la même puissance sur les oreilles, ou du moins cette puissance, bien plus difficile à exercer, est le plus souvent en défaut, si elle n'emploie pas de moyens étrangers.

Je n'examinerai pas ici les différences que la nature de ces organes apporte aux effets des sensations que nous éprouvons; mais je dirai seulement que la *magie* de la peinture est une des plus séduisantes par ses illusions, parce qu'elles ont un effet presque général, qu'elles agissent avec une promptitude extrême, & que les hommes vont d'eux-mêmes, avec empressement, au-devant de l'illusion qu'elles produisent.

La *magie* de la peinture est appuyée sur celle de la lumière, c'est-à-dire, sur ses innombrables effets qui produisent les couleurs & les modifient sans cesse à nos yeux.

Mais, d'après ce fondement, l'art a cherché, dans ses progrès, à étendre ses effets *magiques* par le secours de l'*ordonnance*; par la beauté, la correction des figures, des expressions; par la vigueur du coloris, enfin par une infinité de mystères que les maîtres ou l'étude apprennent à ceux qui s'y dévouent.

Cependant, pour revenir à la plus ordinaire acception du terme dont il s'agit dans cet article, c'est à la couleur qu'il est plus particulièrement affecté dans le langage de l'art; mais il faut, pour qu'il soit appliqué avec justesse, que le tableau dont on vante la *magie* obtienne effectivement son effet le plus puissant du mérite de la couleur, & que les causes particulières de l'illusion qu'il produit ne soient pas faciles à démêler par ceux qui en éprouvent les effets.

Un tableau est remarquable par sa *magie*, si les couleurs y empruntent de leur harmonie, de leurs savantes oppositions, de leurs distributions méditées, une valeur qu'elles n'auroient pas sans ces recherches.

Ces mystères des oppositions, des transitions ou passages, des relations ou sympathies des diverses couleurs entre-elles, & de l'harmonie puissante qui en résulte, ne peuvent être pénétrés & développés que par une pratique suivie & toujours raisonnée.

Voyez opérer un savant artiste, vous apprendrez sur sa palette, dans le seul arrangement de ses couleurs & sur-tout dans l'ordre des teintes qu'il a préparées, une sorte de *magie* qui attache vos yeux & qui vous plaît.

Voyez-le ensuite prendre avec la brosse ou le pinceau une teinte dont son intelligence éclairée a pressenti l'effet, cette teinte, examinée seule dans l'intervalle qu'il met à la porter de la palette sur la toile, offre souvent un ton que vous jugez si peu convenable à l'objet auquel vous voyez qu'il est destiné, que vous croyez ce choix une erreur de l'artiste : cependant sa main intelligente & sûre la place, & dans l'instant, par un effet vraiment *magique*, les couleurs qui environnent cette teinte, lui dérobent ce qui sembloit devoir blesser vos regards, ou cette teinte leur donne elle-même ce qui sembloit leur manquer.

C'est la vigueur du coloris sur lequel s'est monté l'artiste, c'est le caractère de l'harmonie, l'accord des tons voisins, qui font que la teinte dont j'ai parlé est précisément celle qui convenoit à la place qu'on lui assigne, & qu'en ce moment elle augmente ou complète l'illusion *magique* qui donne du relief à un objet peint sur une surface plate, & le fait sortir du fond sur lequel il sembleroit devoir rester attaché.

Ainsi, dans la réunion d'un grand orchestre, un instrument qui prélude seul, avant de

concerter , peut vous porter des sons durs ou peu agréables par eux-mêmes , & ce même instrument placé , réuni avec les autres , ou succédant à son tour à ceux qui préparent son juste effet , en produit un que vous n'auriez pas soupçonné.

Voilà une idée de la *magie* de la couleur : quelques opérations d'un artiste habile qui veut bien initier son élève ou un amateur curieux dans ses mystères , lui en apprendroient plus que je ne puis le faire ; car s'il est bien établi que ce qui parvient à l'esprit par les yeux , fait en général une impression prompte & durable , ce principe est bien plus vrai lorsqu'il s'agit d'objets absolument relatifs au sens de la vue.

D'ailleurs , il est dans les arts libéraux des secrets , pour ainsi dire , que l'art du discours ne peut éclaircir , & que la pratique dévoile en un moment.

Je ne m'étendrai donc pas sur différens détails des opérations de la peinture , qu'on peut appeller figurément *magiques* , telles que le charme par lequel une couleur harmonieuse arrête votre regard , par lui votre attention , ensuite par celle-ci votre intérêt sur un objet principal , & d'autres d'un genre semblable , parce que je m'étendrois trop. J'essayerai cependant d'en donner quelques idées aux mots propres & non figurés qui se trouveront y avoir quelque rapport.

Je dirai seulement encore que les pratiques de cette partie mystérieuse de l'art sont sujettes à différentes méthodes. L'étude de la nature , ou l'instruction qu'on reçoit des maîtres & de l'étude des bons ouvrages , doivent décider les jeunes artistes sur le choix.

Le génie doit aussi les inspirer ; car c'est à lui seul qu'est réservé de nos jours le pouvoir *magique* , tel qu'il peut exister parmi les hommes instruits.

Cette science surprenante , la *magie* n'est en effet aujourd'hui que le pouvoir des ames sur les ames , ou par leur propre ascendant , ou par le secours des arts divins qui dépendent du génie ; car ce sont eux qui lui donnent les moyens de maîtriser & de modifier à son gré les sens , les esprits & les cœurs.

Pour vous , jeunes artistes , vous voyez , par ce que j'ai dit , que la région des arts est un pays de prodiges. Ceux qui l'habitent , semblables aux anciens habitans de la Thessalie , sont plus ou moins *magiciens*. Qu'il vous soit donc permis de vous croire , puisque vous habitez cette région , capables de parvenir à la connoissance des mystères qui l'ont rendue célèbre , & d'opérer des merveilles & des prestiges.

Armez-vous d'une baguette ; tracez des figures , & si vous êtes initiés dans les secrets dont vous devez faire usage , ces figures , seu-

lement tracées , causeront des impressions de joie , de douce volupté , ou de douleur. Vous ferez passer dans les ames , par des images peintes ou des figures de cire , de terre , de marbre , d'airain , la vénération , l'amour , le délire ou la sagesse. Vous ferez enfin revivre les morts ; vous immortaliserez les mortels , & il semblera qu'on voie agir & parler des hommes qui , réellement , n'auront aucune consistance & aucun mouvement.

Jeunes gens , c'est figurément , il est vrai , que je m'exprime ainsi ; mais si vous êtes nés véritablement peintres , pourquoi ne vous parlero-je pas le langage des poètes ? ne ferois-je pas autorisé de même à parler aux poètes le langage des peintres ? vous avez tous la même destination , & il est naturel qu'on entretienne avec les mêmes idiômes ceux dont l'imagination est également consacrée à s'élever sans cesse au-dessus des choses ordinaires , & à donner , non-seulement un corps aux êtres abstraits , mais une ame à la matière & à des signes de convention.

Laissez-vous donc aller aux illusions , au point de vous croire destinés aux prodiges.

Si vous n'estimiez pas votre art plus que ne font tous ceux qui ne sont ni peintres , ni poètes , vous ne mériteriez jamais ces titres ; vous seriez toujours confondus dans la foule.

Un homme qui aime véritablement , se croit , par la possession de l'objet de ses affections , le plus heureux , & par-là le premier des mortels. Il ne changeroit pas son sort contre celui des rois & même des dieux. Un artiste , dans la jouissance heureuse de son art , se croit au-dessus de tous ceux qui s'occupent des autres connoissances ; & celui qui est vraiment peintre , regarde , en les plaignant , ceux qui ne peignent pas.

Enfin il est nécessaire , pour que les arts & les sciences s'entretiennent parmi les hommes & s'avancent à leur perfection , que chacun des savans & des artistes croient avoir choisi la première de toutes les professions.

Dans ce pays d'illusions , dans la république des arts , chaque individu qui , sous une infinité de rapports , est égal à ses semblables , jouit de l'erreur séduisante de penser qu'il porte sa tête au-dessus de tous ceux avec qui il se mesure.

Il est cependant peu de géans parmi eux. Quelques-uns qui l'ont été , se sont crus fort inférieurs à la taille dont ils étoient doués ; & je dois vous dire que , par un effet *magique* , différent de ceux dont je vous ai parlé , ce sentiment , qui les diminueoit à leurs regards , les grandissoit à ceux des autres. (*Article de M. WATELET.*)

MAIGRE , (adj.) MAIGREUR , (subst. fém). On dit un pinceau *maigre* , un crayon *maigre* , un trait , un contour *maigre* , une touche *mai-*

gre ; c'est le contraire du large , du moëlleux , du nourri ; c'est ce qui produit un ouvrage sec. Si l'on voit grandement la nature , on n'en fera point une représentation *maigre* ; on la représentera largement , comme elle se montre elle-même. Nous avons parlé des figures *maigres*, sous le mot *grêle*.

Dans l'enfance de l'art , on a été *maigre* dans toutes les parties ; on l'a été dans tous les sens où ce mot puisse se prendre. On tâtonnoit encore la nature , parce qu'on n'avoit pas appris à la connoître ; on ne la voyoit qu'en détail , au lieu de la voir dans ses masses ; on n'osoit rien faire largement , parce qu'on n'avoit pas encore assez opéré pour contracter une heureuse hardiesse. La timidité de l'inexpérience conduisoit nécessairement à la *maigreur*.

La *maigreur* est par tout un défaut , même dans les ouvrages en petit : mais c'est une vertu d'y montrer à propos un crayon fin , un pinceau fin , une touche fine , en prenant même la finesse dans le sens physique. (L.).

MAIN, (subst. fém.) Ce mot est du langage des arts dans les phrases suivantes : ce tableau est de bonne *main* : On reconnoît dans cette touche la *main* d'un grand maître. Les tableaux de chevalet qui portent le nom de Raphaël , sont rarement de sa *main* ; ils ont été peints d'après ses dessins par d'habiles élèves. Il s'en faut bien que l'art ne consiste tout entier dans le travail de la *main*. C'est l'habitude qui apprend à distinguer la *main* des maîtres. L'adresse de la *main* n'est pas une partie méprisable du métier. De grandes beautés de l'art peuvent être dégradées par la timidité de la *main*. Dufresnois avoit une grande théorie , mais la *main* lui manquoit , parce qu'il avoit moins exercé l'art qu'il ne l'avoit contemplé. Les conceptions les plus ingénieuses sont peu de chose dans les arts sans la pratique de la *main* , & la science de la nature.

La Hollande a produit un artiste qui peignit réellement avec la *main*. Cornille Ketel , après avoir peint pendant vingt ans , comme les autres , avec la brosse , s'avisa de quitter cet instrument de l'art , & de se servir de ses doigts au lieu de pinceaux. Pour n'avoir pas de rémoins de ses premiers essais en cette manière , il commença par son portrait , & réussit. Ne trouvant pas encore ce tour de force assez singulier , il se mit à employer les doigts de sa main gauche , comme ceux de la droite , & en vint même jusqu'à peindre avec les orteils. On rapporte ce trait , moins pour le faire admirer , que comme une bizarrerie qui ne mérite pas de trouver d'imitateurs. En effet , comme le remarque M. Descamps , peintre lui-même : « dès qu'on peut mieux » peindre avec le pinceau qu'avec les pieds & » les mains , pourquoi abandonner un usage » plus sûr & plus facile ? Le but d'un Artiste

» étant de faire le mieux possible , on doit » préférer la manière de bien faire facilement , » à celle de mal faire difficilement.

Cependant il paroît que Ketel ne fit pas mal ; mais n'auroit-il pas mieux fait par le procédé ordinaire ?

Il disoit une chose juste ; c'est que tout sert d'instrument quand on a le génie. Il ajoutoit que c'étoit pour le prouver qu'il avoit quitté le pinceau ; & en cela il avoit tort ; car il auroit dû reconnoître que les instrumens aident aux opérations du génie.

La *main*, prise dans le sens ordinaire , est du nombre de ce que les artistes appellent *extrémités* , parties qui exigent le plus d'étude , & qui doivent être traitées avec le plus de soin. (Article de M. LEVESQUE.)

MAITRE, (subst. masc.). Ce mot , dans la langue des arts libéraux , a souvent la même signification que dans celle des arts mécaniques : on entend par *maître* , l'artiste qui donne aux jeunes gens des leçons de son art , & l'on dit en ce sens : MM. David & Vincent ont eu M. Vien pour maître.

Maître signifie aussi un artiste assez distingué par ses talens , pour que ses ouvrages puissent servir de modèles aux élèves & même aux professeurs de l'art. Quand on emploie ce mot dans cette acception , on y joint souvent l'adjectif *grand* : On dit les ouvrages des grands maîtres ; ce tableau est d'un grand maître. Les travaux qu'ont laissés les grands maîtres , sont de belles leçons pour la postérité.

Souvent le jeune artiste n'est pas libre de se choisir un maître ; ce choix est fait par ses parens , ou dépend des circonstances. Il peut d'ailleurs ne se trouver aucun maître habile dans le pays où il vit , dans le siècle où il est né : mais il a en effet autant de maîtres qu'il a vécu avant lui , ou loin de sa résidence , de grands artistes dont il puisse étudier les ouvrages. Les statues de l'ancienne Grèce , séparés de lui par une période de deux mille années , sont des maîtres qui lui prodiguent encore aujourd'hui les plus savantes leçons. Leurs écoles sont toujours gratuitement ouvertes , & l'on y puise des principes toujours sûrs , tandis que , dans bien d'autres écoles , on vend chèrement des leçons qui ne peuvent qu'égarer.

C'est après avoir eu sous les yeux les ouvrages des grands maîtres , & s'en être assiduellement nourri , qu'on peut produire quelque chose qui leur ressemble ; c'est après avoir formé nos yeux par leur manière de voir , & avoir fait contracter à notre esprit l'habitude de former des pensées nobles & grandes comme les leurs , que nous serons capables de reconnoître , & de choisir ce qu'il y a de grand & de beau dans la nature.

Pour inventer , il faut avoir réuni une masse de matériaux que notre esprit puisse mettre en œuvre. Rien ne se fait de rien. Ce que nous appellons invention , n'est que la faculté de combiner d'une manière nouvelle , les idées que nous avons reçues. Si nous n'acquérons qu'un petit nombre d'idées , nous ne pouvons faire qu'un petit nombre de combinaisons , & nous ne serons par conséquent que de foibles inventeurs. On a vu , dans tous les genres , des hommes en qui l'on avoit d'abord soupçonné du génie , mais à qui l'on a bientôt refusé cette qualité , parce qu'ils ne faisoient toujours que revenir sur leurs premières traces & parcourir un cercle étroit. Ce n'est pas qu'en effet ils n'eussent reçu de la nature le génie , mais c'est qu'ayant négligé de le nourrir , ils l'avoient rendu inactif , en lui refusant les moyens d'opérer.

Un esprit vuide ne sera jamais inventeur. Homère avoit toute la science de son temps ; & l'on peut considérer ses poèmes comme l'Encyclopédie d'un peuple nouvellement sorti de la barbarie. Michel-Ange , Raphaël connoissoient tout ce que pouvoient leur avoir appris leurs prédécesseurs , c'est-à-dire , tous les ouvrages des artistes qui avoient travaillé depuis la renaissance des arts , & toutes les antiques alors découvertes.

Plus l'esprits'enrichira des trésors des anciens & des modernes , plus il acquerra d'étendue , & , à dispositions égales , celui dont les soins auront rassemblé le plus de richesses , sera celui qui montrera le plus d'invention. Je dis à dispositions égales , car tel esprit est trop foible pour employer ses richesses ; il en est accablé : tel autre , manquant de netteté , ne peut ni les mettre en ordre , ni même les connoître.

Quand on recommande d'étudier les ouvrages de ceux qui nous ont précédés , cela ne veut pas dire qu'il faille copier leur manière de colorer , de composer , de dessiner , de penser. Il faut se rendre les émules , & non les esclaves de ceux qu'on se propose pour modèles ; il faut sur-tout joindre constamment l'étude de la nature à celle des *grands maîtres*.

Mais , sans les *maîtres* , l'étude de la nature réduiroit l'artiste au même point où se trouva le premier inventeur de l'art , & ses progrès ne surpasseroient pas ceux de ce premier inventeur. Dans un siècle qui a suivi tant de siècles où les arts ont été cultivés , il faut s'éclairer par l'expérience de tous les siècles passés. C'est cette expérience qui nous apprend à voir la nature ; elle se découvre à tous les yeux ; mais il faut que les yeux apprennent à la lire. Elle nous offre le spectacle des plus belles formes ; mais ce sont les *maîtres* qui nous enseigneront à les discerner.

En considérant les ouvrages des maîtres , il faut , dit M. Reynolds , que nous suivions dans
Beaux-Arts. Tome I.

cet article , chercher les principes qui les leur ont fait produire. Ils sont écrits sur la toile ; mais ce n'est pas une observation superficielle qui nous les fera lire. L'art est caché ; c'est aux recherches de l'observateur à le découvrir.

Il est certain que l'art s'apprend mieux par l'inspection des ouvrages , qu'en lisant ou en écoutant les principes qui en ont été déduits. Ces principes ne font qu'avertir , c'est au discernement à reconnoître , dans ces ouvrages , ce qui est excellent , ce qui est ordinaire , & ce qui est défectueux. (*Article extrait de M. REYNOLDS.*)

MANIEMENT , (subst. masc.) *Maniement* du crayon , du pinceau. On dit aussi quelquefois qu'un peintre fait bien *manier* ses couleurs , que les couleurs sont bien *maniées* dans un tableau ; expression figurée , puisqu'on ne manie point en effet les couleurs , mais le pinceau qui en est chargé. On dit encore qu'un peintre a bien *manié* son sujet , pour faire entendre qu'il s'en est rendu maître , comme d'une substance molle ou flexible qu'on *manie* à son gré.

La peinture proprement dite , & indépendamment des parties qui appartiennent à l'art , étant un métier qui consiste à employer les couleurs à l'aide du pinceau , un bon *maniement* de pinceau est essentiel à ce métier. Un peintre qui fait des ouvrages estimables à d'autres égards , mais qui n'a qu'un mauvais *maniement* de pinceau , est un artiste habile , mais qui ne possède pas le métier de son art.

Il est douteux que les Grecs eussent , dans le temps d'Apelles , ce que nous appellons un beau *maniement* de pinceau , lorsque ce peintre célèbre disputoit avec Protogènes à qui traceroit les lignes les plus fines , lorsque ce dernier employoit plusieurs années à peindre un tableau d'une seule figure : mais cela ne signifie pas qu'ils ne fussent de très-grands artistes , & qu'ils ne possédassent des qualités bien supérieures à cette adresse de la main. Les modernes ne remporteroient donc qu'une bien foible victoire sur les anciens , quand ils parviendroient même à démontrer que ceux-ci ne les égaloient pas dans une partie toute manuelle. On sait même que depuis la renaissance des arts , les grands maîtres des écoles Romaine & Florentine n'ont pas excellé dans cette partie , & qu'elle n'a été portée à sa plus haute perfection que par des écoles inférieures. On peut encore observer que l'art a dégénéré , quand cette partie du métier est devenue plus séduisante. Mais cela ne signifie pas qu'il soit permis de la négliger , sur-tout dans les ouvrages qui doivent être exposés près de l'œil du spectateur. A présent que le métier est devenu familier , on ne pardonne pas à l'artiste de le posséder foiblement. Il est nécessaire au plaisir des yeux ,

& c'est en plaissant d'abord aux yeux ; qu'il l'art exerce ensuite son empire sur l'âme.

Mais l'artiste en possédant bien son métier , ne doit l'estimer que ce qu'il vaut , & ne le regarder que comme le moyen , & non comme le but de son art. Le peintre qui fait seulement bien *manier* le pinceau , & disposer des couleurs , possède un talent qui peut le faire marcher l'égal d'un fabricant d'étoffes : chacun d'eux emploie des moyens différens ; mais ils ont tous deux le même objet , celui de flatter la vue. (*article de M. LEVESQUE*).

MANIÈRE, (subst. fém.). Ce mot se prend en deux sens : lorsqu'on dit qu'un artiste a de la *manière* , on entend qu'il s'est fait une pratique qui ne tient qu'aux habitudes qu'il a contractées & qui s'éloigne de la nature. Quand on dit , la *manière* d'un maître , on entend le caractère particulier, qui, défectueux ou louable, le distingue de tout autre artiste , comme les traits d'un homme le distinguent d'un autre homme.

Voici comment s'exprime Mengs ; en parlant de la *manière* prise dans le premier sens. « Elle est , dit-il , une espèce de fiction ou d'imposture ; il y en a de deux sortes : l'une » qui consiste à omettre plusieurs parties , & » l'autre à rendre les parties d'une *manière* nouvelle & contraire à la nature. On trouve des » exemples de l'une & de l'autre , savoir , des » artistes qui , en cherchant le grand goût , » ont omis tant de parties , qu'ils ont dénaturé l'essentiel de la chose même ; & d'autres » qui , en voulant corriger & embellir les » objets , ont fait les grandes parties beaucoup » plus grandes , & les petites beaucoup plus » petites : de sorte qu'ils ont passé les bornes » de la nature , tant dans les formes que dans » les jours & les ombres , & les autres parties » de l'art ».

Ces dernières paroles indiquent assez que la *manière* ne consiste pas seulement dans le dessin , mais qu'elle peut se trouver , & qu'elle se trouve toujours plus ou moins dans la couleur , dans l'effet , dans le maniement de pinceau. Quand elle annonce seulement le caractère de l'artiste , sans s'éloigner de la vérité , elle est une dépendance nécessaire de l'art ; car chaque artiste a nécessairement sa manière de dessiner , de colorer , de peindre , comme chaque individu qui écrit a son caractère particulier d'écriture. Quand elle est fondée seulement sur l'habitude , sur l'affectation , sur l'abandon de la nature , elle est toujours condamnable , quand elle auroit même quelque chose d'agréable ou d'imposant qui lui attireroit des admirateurs.

Dans quelque sens que l'on prenne le mot

manière , celle d'un maître n'est jamais ce qu'on doit imiter de lui : c'est comme si nous voulions imiter l'attitude , le geste , la démarche d'un autre homme ; toutes qualités qui tiennent à sa conformation , & ne conviendroient pas à la nôtre.

Comme la *manière* d'un maître , dit M. Reynolds , que nous suivrons dans le reste de cet article , comme , dis-je , la *manière* d'un maître est une particularité qui le singularise & le distingue d'un autre , qu'elle est une des parties les plus remarquables de ses ouvrages , celle qui frappe d'abord les yeux , il est facile au jeune artiste de s'y tromper , & de croire imiter ce qui fait la gloire de ce maître , lorsqu'il n'imité que le caractère individuel qui lui étoit propre , & qui ne devoit être propre qu'à lui. Cette imitation est d'autant plus déplacée , qu'on peut dire que la plus belle *manière* est cependant un défaut , puisque le but de l'art est la parfaite représentation de la nature , & que c'est la nature qu'on doit retrouver dans les ouvrages de l'art , & non la pratique particulière de celui qui l'exerce. Ce défaut sera toujours plus ou moins attaché aux représentations de la nature , parce que faites par des hommes , elles recevront toujours quelque chose de ce qui leur est personnel : mais l'artiste qui cherche à imiter la *manière* d'un autre , y joint encore nécessairement quelque chose d'une *manière* qui lui est propre à lui-même , & son ouvrage qui devoit être une imitation aussi voisine de la nature qu'il est possible , se trouvera doublement maniéré.

La *manière* d'un grand artiste , toujours défectueuse en ce qu'elle n'est pas la nature , a cependant sa beauté. Elle peut être grande , fine , hardie , moelleuse , soignée , &c. Les admirateurs de ce maître oublient qu'elle est un défaut , & cherchent à l'imiter , au lieu des vraies beautés qui méritent seules de leur servir de modèles. Ils oublient qu'elle est belle dans celui à qui elle est personnelle , à qui elle a été donnée par la nature ; dans celui qui n'a pu se dispenser de l'avoir , parce qu'elle tient à son organisation ; mais qu'elle perd son mérite dans le servile imitateur , qui auroit dû avoir sa *manière* propre , s'il avoit eu le mérite d'être quelque chose. La *manière* des grands maîtres est estimée , non par elle-même , mais à la faveur des beautés qui l'accompagnent.

Ce qui entraînera l'artiste dans une manière empruntée , ce sera sa ténacité à n'étudier qu'un seul maître. Il en prendra certainement la *manière* , & n'en prendra sur-tout que la *manière*. Il lui restera inférieur , parce que l'artiste qu'il a choisi pour guide , a étudié différens maîtres & la nature , & que lui-même se borne à n'étudier qu'un maître. Un homme peut mériter sans doute qu'on l'étudie ; mais aucun n'a pu

s'élever assez au-dessus des autres , pour mériter d'être étudié seul.

Raphaël étudia d'abord le Pérugin son maître , & se borna tellement à l'étudier , qu'il étoit difficile de distinguer les ouvrages de l'un d'avec ceux de l'autre : mais portant ensuite plus loin ses regards , il imita les grands contours de Michel-Ange , la couleur de Léonard de Vinci & de Fra Bartolomeo ; il étudia celles des antiques qu'il put voir par lui-même , & envoya des dessinateurs en Grèce pour lui apporter au moins des dessins de celles qu'il ne pouvoit étudier. C'est en réunissant tant de modèles , qu'il devint lui-même un grand modèle pour ses successeurs : il ne prit pas une manière empruntée , & , toujours imitateur , il resta toujours original. (*article de M. LEVESQUE*).

MANIERE-NOIRE. Sorte de gravure sur cuivre. voyez l'article GRAVURE : nous en décrirons les procédés dans le Dictionnaire de pratique.

MANIÈRE, (adj.). On dit dans la langue & l'usage général qu'un homme est *manière* : on dit que *le style d'un auteur est manière*, qu'un *morceau de musique*, une *statue*, une *façade de bâtiment* sont *manierés*. Toutes ces expressions tendent à désigner que les objets dont on parle , ont de l'affectation , de la recherche dans le caractère & dans les formes. On peut donc dire que le *manière* est une mauvaise imitation de la simplicité , du naturel , de la noblesse ou des graces.

Le malheur des arts & des mœurs est que plus les sociétés humaines semblent connoître le prix de certaines perfections , plus elles les vantent sur-tout , & plus elles substituent souvent à leur place l'affectation qui forme le *manière*. Il sembleroit que la véritable perfection consisteroit , dans les arts & dans la morale , à être parfait , sans , pour ainsi dire , le savoir , comme la perfection de la beauté & de la grace dans les femmes , est de posséder ces avantages sans s'en douter. La jeunesse est l'âge qui adopte plus facilement le *manière* ; mais les graces qui lui sont naturelles , le rendent pour l'ordinaire moins choquant. D'ailleurs on lui pardonne volontiers des erreurs. Les artistes qui se livrent à la société , sont souvent entraînés , comme les jeunes gens dont je viens de parler , au *manière*, & l'exercice des arts d'imagination prolonge , pour ainsi dire , dans plusieurs de ceux qui les cultivent , la jeunesse de l'esprit. Aussi est-il assez ordinaire de voir des artistes long-temps jeunes , soit par quelques-unes des erreurs propres à cet âge , soit aussi par les agrémens dont il est doué.

Il est un *manière* dans l'art de peinture , qui provient du mécanisme de l'art. On pourroit l'appeller *manière d'habitude* & le premier dont

j'ai parlé , *manière de caractère*. C'est ce que l'on entend aussi par le mot *manière* , lorsqu'en langage de peinture , on ne donne pas de sens défavorable à ce mot.

L'imperfection attachée à notre nature , est cause que , pour acquérir la facilité nécessaire à l'exercice des talens , nous sommes obligés de répéter une infinité de fois les mêmes opérations , les mêmes mouvemens , les mêmes procédés , & de plier , par une longue habitude , nos organes à l'emploi que nous voulons leur donner. Cet exercice renouvelé produit effectivement la facilité d'opérer , mais les organes contractent des habitudes ; je dirois volontiers des tics. Ils s'accoutument à une sorte de routine , défavorable à la perfection , car la perfection de l'imitation doit approcher de celle de la nature qui est inépuisable en variétés.

Cette habitude , dont je viens de parler , ne se borne pas à asservir les organes ; car l'esprit même , qui est à la fois actif & paresseux , s'habitue aussi , quant aux opérations qui le concernent , à repasser , par les roures qu'il s'est frayées ; de manière que l'artiste se laisse insensiblement dominer par une double routine , celle des organes & celle des idées. Son *dessin* alors , *ses contours* , *sa touche* , *sa couleur* , *son choix d'harmonie* ; d'une autre part , *sa composition* , *ses airs de tête* , *ses expressions* , *ses dispositions de figures* , *de groupes* , *de draperies* , *de plus* , tout enfin se ressent de cet ascendant de l'habitude.

Arrêtons-nous encore un moment à ces détails pour les rendre plus intelligibles à ceux qui ne les connoissent pas. Nous passerons ensuite à ce qu'on peut adresser à ce sujet à ceux qui , exerçant les arts , entendent , comme on dit , à demi-mot.

Le peintre , obligé de plier sa main à l'usage prompt & facile de la brosse ou du pinceau , pour appliquer & pour mêler les couleurs , ou pour ajouter la touche qui donne l'ame , la vie , le mouvement aux objets qu'il représente , acquiert une *manière* de parvenir à ces opérations qu'il recommence sans cesse , & cette manière dans laquelle il se renferme sans s'en appercevoir , à laquelle il se borne enfin , devient tellement sensible , tellement reconnoissable , que , sans avoir approfondi l'art , & sans beaucoup de raisonnemens , un marchand , un homme du monde qui voit beaucoup de tableaux , distinguent les ouvrages des différens maîtres. L'habitude contractée par le peintre , devient donc une *manière* ou une convention qu'il s'est imposée & qui donne , en quelque sorte , le signalement de ses ouvrages. Il devient reconnoissable par des objets répétés , comme l'Ecrivain par certaines formes de lettres & un auteur par certains tours &

certaines expressions favorites. Voilà ce qu'on entend, dans le langage de l'art, par les mots *manière* & *manière*.

Il vous est plus aisé, jeunes artistes, qu'à d'autres, d'être convaincus que la nature est infinie dans ses modifications & que nous sommes bornés dans notre industrie & dans notre intelligence. De plus, nous recevons tous en naissant des penchans. Si les vôtres vous portent à l'affectation, & qu'on vous reproche d'être *manières* dans votre talent, de grâce, considérez le ridicule de ceux qui le font dans leurs discours, dans leurs écrits & dans leur maintien. Observez par comparaison les beautés simples des ouvrages qu'on regarde comme parfaits, la simplicité des discours des hommes véritablement éloquens, le naturel de ceux qui agissent, parlent, marchent, se tiennent, sans que l'art ou l'artifice influent sur leur ame, sur leur esprit, ou sur leur manière d'être : & il sera bien difficile que vous ne fassiez pas les plus grands efforts pour vous rapprocher au moins de ceux-ci par imitation & pour ne plus ressembler aux autres.

Quant à la *manière*, dans le sens le plus établi de ce mot, il est impossible, si vous peignez beaucoup, que vous n'en contractiez pas une; mais la meilleure est celle qui caractérise les grands maîtres de l'art, & dans laquelle certaines perfections dominent tellement, que c'est à cette marque qu'on les reconnoît plus sûrement. Les belles têtes de Raphaël, ses admirables dispositions, cette correction élégante, cette *force* & ce *vrai* dans la couleur du Titien, cette abondance du Véronèse, ces grâces du Corrège & du Guide, voilà des manières auxquelles on sera satisfait de vous reconnoître & qu'on ne peut prendre en mauvaise part; mais l'afféterie, le *coloris gris*, *jaunâtre*, *rouge* ou *noir*, les uniformités de têtes, de groupes, l'habitude de certains contrastes & des repoussoirs; voilà des manières trop communes pour qu'il soit glorieux de les avoir acquises. Elles servent plus aisément que les premières dont j'ai parlé, aux brocanteurs qui tirent bien plus facilement parti à cet égard des défauts que des beautés; aussi, lorsqu'ils dévoilent le secret de leurs connoissances, le plus souvent c'est en démontrant vos imperfections. (*Article de M. WATELET*).

MANŒUVRE, (subst. fém.) elle renferme la manière de faire les teintes, celle d'empâter les couleurs, le maniement du pinceau, & le style de la touche. Ces détails constituent l'essentiel du métier de la peinture, mais les qualités qui constituent l'essentiel de l'art, sont toutes spirituelles. La belle *manœuvre* de pinceau consiste à peindre à pleine couleur,

portant toujours teinte sur teinte, noyant les tournans dans les fonds, & conduisant le pinceau du sens de l'objet qu'on veut rendre.

On a vu des artistes chercher à se distinguer par une *manœuvre* bizarre : Tel fut Ketel, dont nous avons parlé à l'article *main*. Tel fut aussi Gelder, élève de Rembrandt. Tantôt il plaçoit la couleur sur la toile avec le pinceau, tantôt avec le couteau de palette; d'autre fois, il se servoit de l'ente de son pinceau, & faisoit, avec cet instrument, des effets singuliers. On voit de lui des franges & des broderies qui sont presque de reliefs. Avec beaucoup d'intelligence, on peut réussir par des moyens bizarres; mais c'est la singularité du talent, & non celle des procédés qui distingue vraiment le grand artiste.

MAQUETTE, (subst. fém.). C'est en sculpture un léger modèle où rien n'est arrêté, & qui n'offre que la première pensée de l'artiste. Quelquefois elle est faite en cire, mais plus ordinairement en terre. Les *maquettes* sont, pour les sculpteurs, ce que sont, pour les peintres, des esquisses heurtées.

MARCHE, (subst. fém.). On dit la *marche* du crayon, du pinceau. La marche du pinceau doit suivre le mouvement des muscles dans le dessin du nud, & le sens des plis dans la peinture des draperies. Une *marche* savante caractérise le pinceau des grands maîtres. Cependant quelques peintres habiles n'ont tendu qu'à l'effet, sans donner à leur pinceau une *marche* décidée : quelquefois une *marche* artificeusement indécise, contribue à produire le ragoût; mais il est toujours plus sûr de suivre une *marche* qui n'est conforme aux règles de l'art, que parce qu'elle est indiquée par la nature. Une *marche* libertine peut plaire, une *marche* savamment réglée instruit.

MARINE, (subst. fém.). Ce mot se dit du spectacle de la mer, comme paysage se dit du spectacle de la campagne. La vue de la mer, de ses calmes, de ses bourrasques, de ses tempêtes, des dangers & des naufrages dont elle est le théâtre, offre des objets d'étude assez variés, assez vastes pour occuper un artiste tout entier, sans lui permettre de partager son temps à d'autres genres. Les peintres qui se livrent à cette partie, se nomment *peintres de marines*. L'Italie, la Hollande ont produit en ce genre d'habiles artistes, à qui, de nos jours, un François a disputé la palme. Nous serions suspects si nous voulions apprécier ici le mérite d'un de nos concitoyens que nous avons le bonheur de posséder encore : il suffira de dire que ses tableaux sont recherchés même par les Italiens, qu'on ne soupçonnera pas d'ac-

corder trop légèrement, à des étrangers, les prix du talent pittoresque.

MARINE. Ce mot signifie aussi la science & la pratique de la navigation ; on dit : « il sert » dans la *marine* ; il connoît bien la *marine* ; » la *marine* a fait de grands progrès depuis le » renouvellement des sciences ». C'est en prenant ce mot dans cette acception, que nous allons, en faveur des artistes, traiter de la *marine* des anciens. Il n'est pas rare qu'ils choisissent, ou qu'on leur propose des sujets qui les obligent d'en avoir quelque connoissance.

Rien ne seroit plus vain que de rechercher l'origine de la navigation : elle a été inventée par tous les peuples qui habitent les bords de la mer. Des Sauvages voyent flotter des arbres ; ils se hasardent d'en creuser quelques-uns pour se faire des nacelles, ou d'en rassembler plusieurs pour se faire des radeaux. C'est donc l'une de ces deux sortes d'embarcations que doit représenter le peintre, si le sujet qu'il traite est pris chez un peuple qui en soit encore au plus faible degré de l'industrie.

Les Grecs ont nommé monoxyles, les canots creusés dans un arbre ; ce mot, dans leur langue, signifie un seul bois. Les Romains les appelloient *traharæ*, parce qu'ils étoient faits d'une seule poutre, *trabes*. Pline dit que les Germains avoient de ces canots qui portoient trente hommes ; ce qui supposoit qu'alors la Germanie avoit des arbres d'une grosseur prodigieuse ; Isidore parle de Monoxyles qui portoient dix hommes, ce qui n'excede pas la vraisemblance : j'en ai vu qui en portoient deux, & qui étoient taillés dans des arbres ordinaires.

Chaque peuple s'est fait des canots avec les substances que le pays lui procuroit le plus familièrement. Les Bretons en construisoient avec des branches flexibles, qu'ils couvroient de cuirs : d'autres ont fait le même usage de l'osier ; & d'autres encore de carcasses de poissons cetacés. Les Egyptiens avoient des nacelles de papyrus, & même de terre cuite. Juvénal parle de ces dernières :

*Parvula scissilibus solitum dare vela phaselis,
Et brevibus pictâ remis incumbere testâ.*

Il est étonnant qu'on osât se fier à la voile sur des nacelles si fragiles, & qu'en les peignant, on ajoutât le luxe à tant de simplicité.

Le radeau n'est qu'un assemblage de poutres grossières : il se nommoit en grec *schedia*, & ce mot exprime le peu de temps qu'exige sa construction. Homère représente Ulysse construisant un radeau pour sortir de l'île où Circé l'avoit retenu. Le Héros lie ensemble de grosses poutres, les recouvre de planches, y ajoute

un bordage d'osier, & y adapte un mât. Sur cette frêle machine, il va braver le gouffre de Carybde & la voracité de Sylla.

Dans les temps héroïques, quand les Grecs entreprirent l'expédition de la Colchide, quand Agamemnon conduisit devant Troie mille vaisseaux, on avoit déjà surpassé la sauvage industrie dont nous venons de parler ; mais l'art de la *marine* étoit encore dans l'enfance.

Elle fut d'abord exercée dans la Grèce par les brigands qui habitoient des îles ou des côtes maritimes, & s'embarquoient probablement sur de foibles nacelles, pour piller les côtes & les îles voisines. Du temps de Thucydide, Minos passoit pour le plus ancien souverain qui eût possédé une *marine* : il nettoya de pirates la mer de Grèce, pour s'assurer à lui-même les revenus qu'ils tiroient de leurs expéditions. Il se rendit maître de toute cette mer, soumit les îles Cyclades, en chassa les Cariens, y envoya le premier des colonies, & en confia le gouvernement à ses fils.

L'expédition des Argonautes, que l'on rapporte à l'an 1292 avant notre ère, est devenue éternellement célèbre, parce qu'elle fut regardée comme une entreprise de long cours, non moins étonnante alors que le furent depuis la navigation de Christophe Colomb, ou le premier voyage autour du monde. Le nom même d'Argos, l'artiste alors prodigieux qui construisit le vaisseau que montèrent les Argonautes, a été preservé de l'oubli. Ce bâtiment, ou plutôt cette barque, avoit cinquante rames, & les héros qui la montoient, en étoient eux-mêmes les rameurs.

Le plus ancien poème qu'ait inspiré cette expédition, porte le nom d'Orphée. Il avoit été appelé par les Argonautes pour exercer au milieu d'eux les fonctions sacerdotales, comme le devin Calchas monta sur les vaisseaux des Grecs dans leur expédition de Phrygie. Assurément le Chantre de la Thrace n'est point l'auteur du poème des Argonautes : mais ce poème est au moins d'une antiquité respectable. S'il est l'ouvrage d'Onomacrite, qui, suivant Clément d'Alexandrie, composa les poésies attribuées à Orphée ; il remonte à la domination de Pisistrate, & c'est par conséquent le plus ancien poème grec qui nous reste après ceux d'Homère & d'Hésiode. Ce qui est certain, c'est que les mœurs antiques y sont peintes avec une simplicité que l'on recherche en vain, quand on vit loin du temps où régnoient ces mœurs. On reconnoît qu'Homère étoit voisin du siècle de ses héros, & que Virgile & Fénelon ne l'étoient pas.

Le faux Orphée nous représente les Argonautes frappés d'une admiration semblable à la stupeur, à l'aspect du bâtiment construit par Argos : mais quand il nous décrit ensuite la

manière dont ce prodigieux navire fut traîné du rivage à la mer, on reconnoît que ce n'étoit en effet qu'une barque à-peu-près telle que celles de nos pêcheurs. Sans doute, il n'eût pu mettre dans son récit tant de vérité, si, de son temps, la navigation eût été bien plus parfaite que dans celui des Argonautes.

« Argos, dit-il, à l'aide de leviers & de » cordages, entreprit de mettre en mouvement » le navire, en l'élevant du côté de la poupe. » Il appella tous les guerriers, & les engagea » par des paroles flatteuses, à partager le tra- » vail. Aussi-tôt ils se préparèrent à lui obéir ; » ils se dépouillèrent de leurs armes, ceignirent » un cable sur leur poitrine, & chacun em- » ploya toute la force de son poids ».

Quand le vaisseau fut en mer, Argos & Tiphys levèrent le mât, préparèrent les voiles, & attachèrent le gouvernail du côté de la poupe, en le serrant avec des courroies.

Apollonius de Rhodes vivoit plus tard que le premier chantre des Argonautes ; aussi, donne-t-il déjà l'idée d'une manœuvre un peu plus industrieuse pour mettre le vaisseau à flot : il suppose que les compagnons de Jason creusèrent un fossé qui alloit jusqu'à la mer par un plan incliné, ce qui devoit faciliter la descente du navire. Par la différence de ces deux écrits, on voit les progrès qui s'étoient faits depuis le temps du premier poète jusqu'à celui du second : cet intervalle a dû être à-peu-près de trois siècles.

Quand on a vu, dans nos ports, lancer même un de nos moindres bâtimens, on sourit à la peinture de ce prodigieux navire des Argonautes qu'on tiroit à la mer avec des cordes, & l'on conçoit qu'il ne valoit pas même un de nos paquebots. C'est ce que confirme encore la manœuvre d'Argos & de Tiphys qui lèvent le mât, & qui attachent le gouvernail avec des courroies. Il faut savoir que le mât se levoit quand on mettoit en mer, & se baissoit quand on étoit au port ; alors il se logeoit dans une rainure, ou dans une sorte de caïsse, qu'Homère appelle *istodochos*, le receveur du mât. Quant au gouvernail, ce n'étoit qu'un aviron plus large que les rames ; on lui voit encore cette forme sur des vaisseaux de la colonne Trajanne, élevée dans le second siècle de notre ère. A quelques-uns de ces vaisseaux, il est contenu par une courroie, comme il l'étoit au vaisseau des Argonautes ; à d'autres, il n'est retenu que par les mains du pilote, ce qu'on peut regarder comme une inexactitude de l'artiste : dans tous, il est placé à la partie latérale de la poupe, au lieu d'être à l'arrière du vaisseau, ou plutôt il y avoit deux gouvernails, un à chaque bord.

Il est inutile au sujet que nous traitons de fixer avec précision le temps où vivoit Hésiode. Les uns le font contemporain d'Homère, d'autres

veulent qu'il l'ait précédé ; d'autres le font naître un siècle plus tard ; comme la navigation paroît être restée fort long-temps dans le même état, ces époques nous sont indifférentes ; il suffit qu'Hésiode soit un très-ancien poète. Écoutez les conseils qu'il donne à Persès son frère, dans le poème des œuvres & des jours. Il lui recommande fortement de ne pas s'embarquer pendant l'hiver, mais de tirer alors son navire à terre, & de le bien affermir de tous les côtés avec des pierres assez fortes pour résister à l'impétuosité des vents. « Déposez, ajoute-t-il, en » votre logis, tous les ustensiles de la navigation ; pliez & arrangez les voiles, & pen- » dez le gouvernail au-dessus de la fumée ».

On retiroit donc le vaisseau à terre, on l'asfuroit avec des pierres qu'Homère appelle *Hermata* (des soutiens, des appuis). On exposoit le gouvernail à la fumée du foyer, pour le tenir séchement. Quand la belle saison permettoit de s'embarquer, on dérangeoit les pierres, & on tiroit le bâtiment à la mer, comme le firent les Argonautes. Cette pratique est restée la même pendant un grand nombre de siècles. Les Athéniens avoient au pyrée des loges dans lesquelles ils retiroient leurs vaisseaux.

Ceux des temps les plus anciens, n'avoient point de ponts. Le faux Orphée nous représente les Argonautes descendant au fond du navire, & prenant les rames.

La navigation devoit être devenue plus familière au temps du siège de Troie. Achille prit douze villes par mer ; Ulysse commanda neuf fois des flottes ; celle des Grecs confédérés étoit de mille vaisseaux ; mais ces vaisseaux étoient construits comme celui des Argonautes ; ils étoient de même sans ponts : ils ne contenoient de même que cinquante hommes. Thucydide observe que quelques-uns en portoient cent vingt.

Le même Historien nous apprend qu'après la guerre de Troie, les Corinthiens imaginèrent les premiers des vaisseaux semblables à-peu-près à ceux qu'on voyoit de son temps : il ne s'explique pas davantage. On peut croire qu'il s'agit de vaisseaux pontés, & même à plusieurs rangs de ponts & de rames. Ils furent propres à contenir un plus grand nombre d'hommes. Jusqu'à cette époque, on s'en étoit tenu assez fidèlement aux vaisseaux à cinquante rames. On peut remarquer que les plus anciens vaisseaux étoient longs. Quand on eut imaginé de faire des vaisseaux ronds, ils furent consacrés au commerce, parce qu'ils portoient plus de marchandises ; les autres, qui marchaient mieux, continuèrent de servir à la guerre.

Les Phocéens sont les premiers des Grecs qui aient entrepris de longues courses ; & , par la raison que nous venons de dire, ils se servoient de vaisseaux longs & à cinquante rames ;

Les Romains n'eurent point de vaisseaux avant la première guerre punique : mais quand ils eurent choisi pour ennemis les Carthaginois qui étoient les maîtres de la mer, ils furent obligés de créer une flotte, & de se former à la navigation.

Ils ne connoissoient point la mer ; mais pendant qu'on leur construisoit des vaisseaux, ils furent exercés à terre par les Consuls aux manœuvres maritimes. Des bancs furent rangés sur la terre dans le même ordre que les bancs des vaisseaux : on y fit asseoir les hommes destinés à l'emploi de rameurs ; & , à la voix de leurs Commandans, ils faisoient jouer les rames, comme s'ils eussent été en pleine mer. Quand la flotte fut prête, il ne fallut que quelques jours pour achever de les former.

Passons à la construction extérieure des vaisseaux anciens ; c'est la seule partie qui intéresse spécialement les artistes.

Ils avoient, comme ceux d'aujourd'hui, une quille, c'est-à-dire ; une pièce de charpente qui régnoit dans toute leur longueur, & des côtes qui en formoient la carcasse ; mais la quille étoit plongée dans l'eau, & la carcasse revêue de planches ; ainsi ces deux parties sont étrangères aux artistes.

Les vaisseaux que nous représentent les bas-reliefs antiques, décrivent en général une ligne droite, & ne s'élèvent en s'arrondissant qu'à la poupe & à la proue.

La poupe qui est la partie postérieure du vaisseau, est celle qui s'élève davantage. On y voit ordinairement un gaillard ou château où se tenoit le Commandant : son élévation est considérable, & devoit prendre beaucoup de vent : ce château porte quelquefois le nom de tente. Dans le roman grec de Chœreas & Callirhoë, on voit Statira sortir de la tente, & se montrer au Roi des Perses, son époux, qui étoit sur le rivage, & croyoit l'avoir perdue pour toujours. Dans le même roman, quand Chœreas, après de longues infortunes, ramène Callirhoë à Syracuse, la tente ou château est couvert d'une étoffe fabriquée à Babylone ; le rideau se lève, & le père de Callirhoë la voit couchée sur un lit d'or, & vêtue de pourpre tyrienne.

De la poupe s'élevoit, en décrivant une portion d'arc, un ornement qu'on nommoit aplustre. On ne peut guère mieux le comparer, quant à sa forme & à son mouvement, qu'à la queue d'un écureuil ; il dépassoit le château, & étoit plus ou moins travaillé : souvent il se terminoit par une triple ou quadruple aigrette. Il paroît qu'on attachoit quelquefois une lanterne à son extrémité.

L'aplustre, comme nous venons de le dire, s'étendoit sur le vaisseau ; un autre ornement, nommé chénisque, qui prenoit sa naissance vers

le haut de la poupe, s'étendoit sur la mer : il représentoit le col & la tête d'une oie. Le chénisque étoit beaucoup moins grand que l'aplustre.

C'étoit ordinairement à la poupe qu'étoit représentée la divinité protectrice du vaisseau. On appelloit cette représentation la *tutèle*.

La proue entière représentoit assez grossièrement une tête d'oiseau ; les yeux de cet animal étoient sculptés, & son bec, que les Latins appellent *rostrum*, étoit placé au niveau de l'eau. Ce bec ou rostre, fut d'abord imaginé pour garantir les vaisseaux contre les écueils ; c'étoit une poutre armée d'airain ou de fer. On en fit dans la suite une des armes les plus terribles des combats maritimes. Les rostres alors cessèrent d'avoir la figure d'un bec : ce furent des lames fortes & très-aiguës, destinées à percer les vaisseaux ennemis. Quelquefois ils représentoient des faisceaux d'épées ; quelquefois aussi, comme la machine nommée bélier, ils ressembloient à une tête d'animal. Souvent un seul vaisseau avoit plusieurs rostres les uns au-dessus des autres ; cependant, il ne faut pas toujours prendre pour un rostre, une tête ou tel autre ornement de métal qui s'avance de la proue au-dessus de l'eau. Il avoit la fonction d'empêcher que les rostres ne s'engageassent pas dans le vaisseau ennemi, au point de ne pouvoir s'en retirer, ce qui entraînoit le naufrage des deux bâtimens.

On sent que la proue devoit être très-forte dans les vaisseaux de guerre, puisqu'elle étoit l'arme offensive la plus redoutable ; aussi, quand on destinoit à la guerre un vaisseau d'abord construit pour le commerce, on le remettoit sur le chantier, pour en fortifier la proue de puissans madriers.

C'étoit communément à cette partie que l'on plaçoit en peinture ou en sculpture de bas ou de plein relief, une figure qui donnoit son nom au vaisseau. Dans les fragmens d'un bas-relief antique, qui représentoit un combat naval, on voit au-dessus de la proue la représentation d'un Centaure, grand comme nature, & l'on conjecture, avec beaucoup de vraisemblance, que ce bâtiment se nommoit le Centaure. Ces fragmens, déterrés à Rome, ont été achetés par le Duc d'Alcala, qui les a fait transporter à Séville. Don Emmanuel Marti, Doyen d'Alicante, en a envoyé les dessins à Don Bernard de Montfaucon, qui les a placés dans son *antiquité expliquée*.

Il semble que les anciens aient recherché sur-tout à multiplier les rangs de rames dans les vaisseaux, & qu'ils aient cru que de cette multiplication résulteroit une construction plus parfaite. On eut d'abord des vaisseaux à trois rangs de rames, & l'on parvint à multiplier ces rangs jusqu'à quinze & bien au delà, ce qui

n'est pas concevable. On a même bien de la peine à se faire une idée des vaisseaux à cinq, & même à trois rangs de rames placés les uns au-dessus des autres ; mais quoique cette idée puisse coûter à notre imagination, nous sommes obligés de l'admettre, puisque le fait est prouvé par des passages multipliés des anciens & par des bas-reliefs antiques. On voudroit en vain adopter l'interprétation d'un savant, qui, fondé sur un passage d'un scholiaste grec des siècles inférieurs, prétendoit que le premier rang étoit formé par les rameurs qui étoient à la poupe ; le second, par ceux qui étoient au milieu du vaisseau, & le troisième, par ceux de la proue. Cette interprétation leveroit toute difficulté : mais peut-elle s'accorder avec le récit de Silius Italicus, l. 14, v. 425, qui rapporte que le feu prit au haut d'un vaisseau, & que déjà les rameurs du premier rang avoient abandonné leurs rames, avant que ceux des derniers rangs fussent informés de l'incendie ? S'accorde-t-elle avec ce que nous apprennent les anciens, que les rameurs du dernier rang avoient de plus foibles gages, parce que, se servant de rames plus courtes, ils avoient moins de peine ? N'est-elle pas sur-tout renversée par la vue des bas-reliefs, qui nous montrent des vaisseaux à deux & trois rangs de rames distribués par étages ?

Il est vrai que s'il falloit supposer que les rameurs aient été placés perpendiculairement les uns au-dessus des autres, on ne comprendroit pas comment les vaisseaux pouvoient s'élever assez au-dessus de l'eau pour donner place à tant de rangs, & comment les rames des rangs supérieurs pouvoient être assez longues pour atteindre la mer : mais la colonne trajanne & quelques médailles, nous montrent que les rames n'étoient pas perpendiculairement les unes au-dessus des autres, & qu'elles étoient rangées en échiquier ; ce qui donne quelque facilité, non pas de concevoir bien précisément comment les rameurs étoient placés, mais de comprendre qu'ils pouvoient l'être. On peut imaginer qu'au-dessous de l'intervalle que laissent entr'eux deux bancs des rameurs du premier rang, étoit placé un banc de rameurs du second rang, &c.

Le premier rang étoit assis sur le haut pont, & ses rames sortoient par des ouvertures ménagées à des balustrades qui couronnoient le bordage du vaisseau. Les bancs du second rang étoient placés sur un pont inférieur, & les rames sortoient par des sabords. Il paroît, par le bas-relief du Duc d'Alcala, que, dans les batailles, les rameurs du premier pont se retiroient pour le laisser libre aux gens de guerre, & que le vaisseau n'étoit manœuvré que par les rameurs des rangs inférieurs.

On voit, par le témoignage des anciens, qu'à

quelques exceptions près, les vaisseaux qui passoient cinq ou six rangs de rames, manœuvroient fort mal, & contribuèrent plusieurs fois à la perte des batailles. On cessa depuis Auguste, de donner aux vaisseaux plus de trois rangs de rames ; & c'est pour cela que les bas-reliefs n'en offrent aucun qui en ait un plus grand nombre. Enfin, l'historien Zosime qui écrivoit dans le cinquième siècle, nous apprend qu'alors, depuis long-temps, on ne construisoit plus même de trirèmes ou galères à trois rangs.

Les vaisseaux des anciens n'avoient en général qu'un mât. En travers de ce mât, étoit attachée en forme de croix, l'antenne qui soutenoit la voile. La hune étoit peinte, & souvent ornée de dorure. On pourroit croire qu'elle avoit quelque ressemblance avec une tasse ; c'est du moins ce que fait conjecturer le mot *Carchesium*, qui signifie également hune & tasse.

On a fait des voiles de toutes sortes de matières, de peaux, de nattes, de lin : on en a fait de rondes, de quarrées, de triangulaires : mais celles des Romains & des Grecs étoient triangulaires & de lin. Dans les grands vaisseaux, on eut jusqu'à douze voiles : quelques-unes nommées *sipara*, n'avoient qu'un pied : elles servoient à recueillir les derniers souffles d'un vent qui s'affoiblissoit :

Summaque tendens,

Sipara, ventorum perituras colligit auras.

LUCAN.

Julius Pollux entend sans doute autre chose, quand il ne compte que trois voiles : la grande, dit-il, est au milieu du vaisseau, la moyenne à la poupe, & la plus petite à la proue. Pline s'exprime de même : « Déjà, dit-il, les plus » grandes voiles ont cessé de suffire aux vaisseaux : quoiqu'un arbre entier fût à peine » à la longueur des antennes ; on a cependant » ajouté des voiles au-dessus des autres voiles ; » & de plus on en a mis à la poupe & à la proue ». *Jam verò nec vela majora satis esse cæperunt navigiis : sed quamvis amplitudini antennarum singulæ arbores sufficiant, supercas tamen addi velorum alia vela, prætereaque alia in proris, alia in puppibus.* Ces voiles placées à la poupe & à la proue n'indiquent-elles pas clairement trois mâts ? Quel auroit été l'usage des voiles de la poupe & de la proue, s'il n'y avoit pas eu de mâts pour les tendre ?

Athénée nous apprend qu'il y avoit trois mâts au grand vaisseau d'Hiéron, tyran de Syracuse, construit par Archimède. Il résulte des passages de Pline & de Pollux que ce vaisseau n'étoit pas le seul qui eût cet avantage. On comptoit même encore une quatrième voile, nommée *arremo*,

& placée à la proue. Elle étoit plutôt destinée, dit Hésiode, à diriger qu'à hâter la course des vaisseaux. Cela semble avoir quelque rapport à la voile du beaupré.

On trouve dans le dialogue de Lucien intitulé le *navire*, un passage qui peut aider à établir les proportions que les anciens donnoient à leurs vaisseaux. Celui dont il parle, & qui apportoit du bled des ports de l'Égypte à celui du Pirée, étoit d'une grandeur extraordinaire; sa longueur étoit de cent vingt coudées, sa largeur du quart de sa longueur, & il avoit vingt-neuf coudées de haut. Ce bâtiment étoit d'un seul mât. Un petit vieillard chauve, dit Lucien, à l'aide d'une foible barre, guide le gouvernail de cette énorme machine. Ces mots, quand on n'en auroit pas d'autres preuves, nous apprendroient ce que les bas-reliefs de la colonne trajanne nous laissent ignorer, c'est-à-dire, que les anciens avoient des gouvernails à-peu-près semblables aux nôtres, fixés de même à l'arrière du bâtiment, & dans lesquels il entroit une barre ou timon qui servoit à les manier; on nommoit ce timon *clavus*; & l'extrémité que tenoit la main du pilote, se nommoit l'anse, *ansa*.

Lucien, dans le même dialogue, parle de vaisseaux qu'il appelle *triarmena* à trois voiles, & l'on doit entendre par cette expression, des vaisseaux à trois mâts, puisqu'on a vu que même un vaisseau à un seul mât avoit jusqu'à douze voiles.

Dans les premiers temps on ne connoissoit pas les ancres telles que les nôtres. Nous avons vu que, quand on abordait, on tiroit le bâtiment sur le rivage. Quand il falloit l'arrêter quelque temps en mer, on se servoit de pierres retenues au vaisseau par un cordage. Les Grecs nommoient ces pierres *euné*, qui signifie lit, parce qu'elles forçoient le vaisseau à demeurer tranquille comme dans un lit. Ce nom resta aux véritables ancres, quand elles furent inventées; mais on les nomma plus communément *ancura* de leur forme courbe & crochue. Ce mot ne se trouve pas dans Homère, apparemment par ce que la chose elle-même n'existoit pas encore. Il se trouve dans le poème des Argonautes du faux Orphée; mais il faut croire que c'est un anachronisme échappé à l'auteur, & qui peut servir à dévoiler son imposture. En effet, s'il eût été le compagnon des Argonautes, il n'auroit pu nommer ce qui n'existoit pas de leur temps, & ce qui même probablement n'existoit pas encore du temps d'Homère.

Les arts contribuoient à l'embellissement des vaisseaux; on les ornoit de peintures, de bas-reliefs, de statues. De célèbres peintres de la Grèce avoient commencé par être peintres de vaisseaux, comme chez nous le Puget a com-

Beaux-Arts. Tome I.

mencé par orner de sculptures les vaisseaux de Marseille.

Comme les navires des anciens étoient peu considérables, ils étoient aisément construits, & l'on en avoit un grand nombre. Les Grecs alliés conduisirent douze cents voiles contre la puissance de Priam. La flotte de Xerxès, à la bataille de Salamine, étoit de 1207 trirèmes, sans compter les bâtimens inférieurs; & celle des Grecs, qui fut victorieuse, étoit de 378 vaisseaux sans compter aussi les petits bâtimens. Des états médiocres avoient en guerre plus de vaisseaux que n'en armeroit aujourd'hui la France & même l'Angleterre.

La construction étant imparfaite, les naufrages étoient fréquents. Un passage de Ménandre, conservé par Athénée, fait présumer que la perte approchoit beaucoup du tiers des bâtimens. » Sur trente vaisseaux, dit ce poète » comique & par conséquent satyrique, il n'y » en a pas le tiers qui fasse naufrage; sur » autant d'hommes qui se marient, il n'y en » a pas un qui se sauve ». Cependant on avoit toujours, comme du temps d'Hésiode, la précaution de ne mettre en mer que dans la belle saison. Il n'est pas vraisemblable que le roman grec qui porte le nom de Chariton, ait été écrit avant le cinquième siècle de notre ère, & l'auteur nous représente Chéréas, qui, transporté par l'Amour, a l'audace de s'embarquer avant le retour du printemps.

Dans les batailles, on élevoit des remparts autour des vaisseaux afin que les soldats pussent combattre comme des troupes assiégées que protègent les murs de leurs Villes; & pour que les navires ressemblassent encore mieux à des forteresses, on y élevoit aussi des tours à la poupe, à la proue & même sur les côtés. Elles étoient connues dès le temps de Thucydide, plus de quatre cents ans avant notre ère : si elles eussent été solidement établies sur les bâtimens, elles auroient mis obstacle à la navigation : mais on embarquoit les pièces toutes préparées & parfaitement assorties; il ne s'agissoit plus que de les monter dans le besoin. Quelquefois on dressoit de ces forts au centre même du vaisseau, comme on le voit sur le bas-relief du Duc d'Alcala; il falloit alors baisser le mât; mais cette manœuvre paroît étre avoir ordinaire dans les batailles. De tous les vaisseaux que représente ce bas-relief, aucun n'est mâté, quoique tous ne soient pas chargés de tours. Apollonius nous apprend aussi que l'on baïsoit le mât toutes les fois que l'on cessoit d'aller à voiles.

On combattoit sur mer avec des traits, des pierres, des faulx. On se servoit de grappins pour accrocher le vaisseau ennemi, on baïsoit un pont qui unissoit les deux bâtimens, & l'on se battoit alors comme sur terre. On faisoit tomber sur le navire qu'on attaquoit des masses de

R r r

plomb capables de le briser ; on y lançoit , à l'aide des balistes , de grosses flèches ardentes , enveloppées d'étoupees souffrées . Une machine nommée *asser* faisoit le même effet que le béliet ; c'étoit une poutre attachée au mât comme la vergue , & qui étoit armée de fer aux deux extrémités . Quand les vaisseaux étoient accrochés , on faisoit jouer cette machine qui écrasait les hommes & perçoit quelquefois le bâtiment .

Le dauphin , non moins redoutable , étoit une masse de métal à laquelle on donnoit la forme d'un dauphin . Elle étoit suspendue à la vergue , & on la faisoit tomber sur le navire ennemi par un mouvement semblable à celui d'une bascule .

Les anciens avoient des vaisseaux à voiles & sans rames ; on en voit un de cette espèce sur la colonne Théodosienne , qui a été copié dans l'*antiquité expliquée* de Montfaucon . Quoique nous ayions tâché de décrire en détail la forme & la construction des bâtimens antiques , les artistes qui auront besoin d'en représenter dans leurs ouvrages , ne pourront se dispenser de jeter les yeux sur ceux qui leur sont offerts par la colonne trajane ; on les retrouve dans l'*antiquité expliquée* , & dans les *costumes* de Dandré-Bardon : mais ces morceaux ne les instruiront que sur la forme générale . Il s'en faut bien qu'on y reconnoisse la précision que les anciens cherchoient avec tant de soin dans la représentation de la figure humaine . On voit dans la colonne trajane des vaisseaux à deux rangs de rames qui peuvent à peine contenir trois hommes , & dont le château , destiné au commandant , ne recevoit pas même un enfant . On voit un vaisseau à trois rangs qui , par conséquent , indépendamment de la carène , avoit trois ponts les uns au-dessus des autres , & qui n'a pas même la hauteur d'un homme . La barque de la colonne théodosienne est censée aller à voiles , quoique cependant on n'y voie pas de voiles , & l'artiste a oublié de donner à ce bâtiment un gouvernail . En un mot , toutes ces représentations de vaisseaux antiques doivent être plutôt regardées comme de légères indications , que comme de véritables imitations ; mais ces indications , quelque défectueuses qu'elles soient , doivent , faute de mieux , être consultées par les artistes . (*Article de M. LEVESQUE.*)

MASSE, (subst. fém.). On appelle *masse* une partie qui a de la grandeur , de l'étendue ; ce mot ne s'emploie que relativement à l'effet du clair-obscur ; & comme le clair-obscur se compose des lumières , des demi-teintes , des ombres & des reflets , il peut y avoir des *masses* de ces différentes espèces . On dit donc une belle *masse* d'ombre , une belle *masse* de lumière .

Quand on dit , ce dos , cette poitrine fait une belle *masse* , c'est par rapport au clair-obscur , & non par rapport à la forme , que l'on considère ces parties . En effet , comme elles ont de la largeur , elles peuvent ; si elles sont éclairées , fournir de belles *masses* de lumière .

Comme on ne peut fixer l'attention du spectateur que par des effets larges , & que de petits effets multipliés partageroient la vue , on recommande aux artistes de traiter leurs sujets par grandes *masses* . Les *masses* sont au clair-obscur , ce que les groupes sont à l'ordonnance des objets ; ou plutôt les *masses* ne sont autre chose que de véritables groupes de clairs , de demi teintes , de bruns & de reflets . Des figures dispersées çà & là sur une toile , ne feroient point un tableau unique qui fixeroit le regard par son unité : ce feroient , sur une même toile , autant de tableaux qu'il y auroit de figures , & le spectateur ne seroit pas plus puissamment invité à porter son attention sur l'un de ces tableaux que sur l'autre . De même , si des lumières & des ombres semblables étoient répandues sans art sur une toile , elles ne formeroient pas un effet capable d'attirer les yeux par leur unité : mais le regard se porteroit indifféremment sur l'une ou l'autre de ces parties d'ombre ou de lumière , ou plutôt il négligeroit tout parce qu'il ne seroit invité par rien .

C'est donc la raison , source unique de tous les principes justes , qui a ordonné que dans un tableau , il y eût une *masse* principale d'ombre & de lumière , & qu'en général les ombres & les lumières fussent distribuées par *masses* .

Mais cela ne signifie pas que , dans un tableau , une seule *masse* de lumière doive être vivement tranchée par une seule *masse* d'ombre . Cet effet est piquant , précisément parce qu'il est rare , & il ne doit pas être plus prodigué dans l'art que dans la nature : sur-tout il ne doit pas devenir la manière constante d'un artiste . Il ne peut se trouver que dans un lieu resserré , éclairé d'un jour qui passe par une ouverture resserrée elle-même , ou recevant seulement la clarté d'une lumière artificielle . Ces effets singuliers ont été recherchés sur-tout par l'école hollandaise , & l'on peut dire qu'en cela , comme dans bien d'autres parties , elle a resserré les bornes de l'art . S'il se plaît à représenter les oppositions tranchantes qu'offre quelquefois la nature , il doit encore plus aimer à représenter la douce harmonie qui fait son principal caractère .

Les Vénitiens ont été les plus grands maîtres dans l'art d'épancher les lumières & les ombres par grandes *masses* , sans paroître cependant rechercher les oppositions violentes .

Le Poussin , ainsi que Raphaël , n'a pas affecté l'artifice des grandes ombres & des grands clairs . » On voit dans ses tableaux , dit l'Élibien , les

» objets tels qu'on les découvre ordinairement
 » dans le grand air & en pleine campagne,
 » où l'on ne voit point ces fortes parties de
 » jours & d'obscurités. Aussi plusieurs, ajoute-
 » t-il, ne s'en servent que comme d'un secours
 » pour suppléer à leur impuissance. Ils les
 » affectent même souvent avec aussi peu de
 » raison & de jugement que les contrastes
 » d'actions extraordinaires, & les mouvemens
 » mal entendus : cachant dans ces grandes
 » ombres les défauts du dessin, & trompant
 » les ignorans par des mouvemens forcés &
 » ridicules qu'ils leur font regarder comme de
 » merveilleux effets de l'art.

Félibien reprend un excès, une affectation, une manière ; mais il reste toujours vrai que si, dans l'imitation de la nature, on n'observe point les masses avant de s'occuper des détails, on ne fera que des imitations fausses. C'est par des masses, & non par des détails, que la nature frappe d'abord le sens de la vue ; ce sont donc aussi ses masses qu'il faut sur-tout représenter, si l'on veut faire une copie qui lui ressemble ; ce sont ses masses qu'il faut saisir avant d'étudier les détails, si l'on veut représenter ses effets, & ce n'est qu'en représentant ses effets que l'on peut faire opérer à l'art les impressions qu'elle produit. (*Article de M. LÈVESQUE.*)

M É

MÉCHANISME de l'art. Voyez l'article MANŒUVRE. Sans doute la partie intellectuelle de l'art conservera toujours le premier rang : mais l'artiste ne peut espérer aucun succès, qu'autant qu'il saura faire valoir, par un heureux *mécanisme*, les conceptions de sa pensée. Il doit parler à l'ame par le sens de la vue ; il faut donc qu'il occupe agréablement la vue, s'il veut que ses idées passent jusqu'à l'ame des spectateurs. La représentation de la nature visible est le moyen qu'il emploie pour parler à la pensée : il doit donc posséder tous les moyens mécaniques qui conduisent à une belle représentation de la nature visible. Il en est comme du poète qui auroit vainement reçu de la nature le plus heureux génie, s'il ne connoissoit ni les règles du langage, ni l'élégance du style, ni les principes de la versification. La peinture, la statuaire, sont des sortes de poésie ; mais pour les exercer, il faut être d'abord statuaire ou peintre.

M. Reynolds exige de l'artiste une qualité qu'il appelle le génie de l'exécution mécanique. Il fait consister ce génie dans la faculté de rendre quelque objet que l'on se propose, comme formant un tout-ensemble, de sorte que l'effet général & l'expression de ce tout, puissent occuper entièrement l'esprit, & le détour-

ner, pour un temps, de l'examen des beautés & des défauts particuliers & subordonnés.

Si l'artiste, dans la vue de former un tout, négligeoit tellement les détails, qu'il n'entrât dans aucune des particularités de ce tout, il manqueroit son but, parce qu'en effet il n'exprimerait rien : mais une représentation minutieuse de tous les détails, de quelque manière qu'elle pût être exécutée, ne lui mériteroit jamais le titre d'homme de génie. On peut même dire que, par ce soin scrupuleux, chaque détail seroit pour lui, pendant un temps, un tout distinct & séparé dont il s'occupoit entièrement, & dont il occuperoit le spectateur à son tour, sans le fixer par une unité d'intérêt ou de plaisir. En effet, si tout est également soigné, tout également précieux dans un ouvrage, tout appelle également à-la-fois l'attention du spectateur, ou plutôt tout la distrait & rien ne l'appelle. C'est ainsi qu'un homme ne pourroit rien entendre, si vingt personnes lui parloient à-la-fois.

Si j'embrasse d'un coup-d'œil une scène que m'offre la nature, il y aura mille particularités que je ne remarquerai même pas, & qui ne feront encore sur moi qu'une impression très-foible, si, par un regard particulier, je veux y faire quelque attention. Mais il y aura dans cette même scène des choses caractéristiques qui frapperont mes sens avec force & prendront l'empire sur mon imagination. Or, ce tableau, offert par la nature, est celui que l'art doit imiter : ces objets, qui frappent mes sens, sont ceux dont il doit s'occuper ; ceux que je ne remarque même pas, sont ceux qu'il doit laisser vagues & indéterminés. La nature, grandement observée, dicte donc elle-même les loix du *mécanisme* de l'art, & montre à l'artiste le plan qu'il doit suivre dans l'exécution.

On connoît de l'école de Venise des paysages, des marines, des vues, & même des tableaux d'histoire ou de la vie commune, qui étonnent le spectateur par un air de vérité quand il les regarde à une juste distance ; qui ne l'étonnent pas moins par l'absence des détails quand il les regarde de près : ces tableaux sont des représentations fort justes de ceux que présente la nature, quand on l'embrasse d'un coup-d'œil.

Ce ne seroit qu'un foible mal, si, dans l'ouvrage de l'art, les petits détails qui ne contribuent pas au caractère général du tout, n'étoient qu'inutiles ; mais ils sont réellement nuisibles, parce qu'ils détruisent l'attention en l'empêchant de se fixer sur l'objet principal.

Observez que l'impression que laissent à notre esprit les choses mêmes qui nous sont les plus familières, n'est opérée que par leur effet général, & que c'est ce même effet général qui nous les fait reconnoître quand nous les

revoyons. Nous ne connoissons même que ces traits caractéristiques des personnes avec qui nous vivons chaque jour.

Ces sont donc ces choses caractéristiques, cet effet général que la peinture doit exprimer, puisque c'est tout ce qui est conforme à notre manière de voir, tout ce qui a coutume de frapper nos sens. L'art doit se prêter à notre manière propre de considérer les choses. Le peintre ne traitera pas le paysage comme il seroit considéré par un botaniste, scrutateur des moindres objets du règne végétal : il en est de même des autres objets soumis à son art.

Il seroit difficile de déterminer quel degré d'attention il faut donner aux petits détails : il suffit d'avertir que c'est en exprimant l'effet général du tout ensemble qu'on parvient à donner aux objets leur vrai caractère. Par-tout où se trouve cet effet, malgré les négligences qui peuvent d'ailleurs se remarquer dans l'ouvrage, on reconnoît la main d'un maître ; & on peut assurer que quand l'effet général est bien rendu, l'objet s'offre à nous d'une manière bien plus frappante que lorsqu'il est exécuté avec la plus scrupuleuse exactitude. La première manière est celle d'une vue grande & profonde qui embrasse la nature d'un coup-d'œil ; l'autre est celle d'une vue courte & timide, qui ne voit rien que par petites parties.

Les propriétés de tous les objets, relativement à la peinture, sont le contour ou le dessin, le coloris & le clair-obscur. Le dessin sert à donner la forme aux objets ; le coloris exprime leurs qualités visibles, & le clair-obscur leur solidité.

L'artiste ne peut jamais parvenir à la perfection dans aucune de ces parties, s'il n'a pas contracté l'habitude de voir les objets en grand, & de remarquer l'effet qu'ils produisent sur l'œil lorsqu'il est dilaté, & seulement occupé du tout-ensemble, sans en appercevoir distinctement chaque partie. C'est par cette habitude qu'on apprend également à bien connoître le caractère principal des choses, & à l'imiter par une méthode habile & expéditive. Il ne faut pas entendre, par cette méthode, un tour d'adresse, ou un *mécanisme* de routine, fondé sur la conjecture & la pratique ; mais une science profonde des moyens & des effets, qui toujours conduit, par la route la plus sûre & la plus courte, au but qu'on se propose.

Les plus grands artistes, offerts généralement pour modèles, n'ont pas dû leur célébrité au fini précieux de leurs ouvrages, ni à l'attention scrupuleuse qu'ils ont portée aux détails ; mais à la vaste idée qu'ils ont conçue des objets, & à ce pouvoir de l'art qui lui donne son effet caractéristique pour une expression convenable,

Raphaël, par son dessin ; le Titien, par son coloris, tiennent le premier rang entre les peintres. Les productions les plus considérables & les plus estimées de Raphaël sont ses cartons, & ses peintures à fresque du Vatican, & l'on sait que ces ouvrages sont loin d'être minutieusement terminés. Il paroît que cet artiste a principalement consacré ses soins à l'économie de l'ensemble, tant de ses compositions en général, que de chaque figure en particulier : car on peut regarder chaque figure comme formant, par elle-même, un tout plus petit, quoiqu'elle ne soit qu'une partie relativement à l'ouvrage auquel elle appartient ; & l'on en peut dire autant des têtes, des mains, des pieds, &c.

Mais quoiqu'à l'égard des formes, Raphaël possédât l'art de considérer & de concevoir l'ensemble, cet art n'étoit plus le même quand il s'agissoit de l'effet général qui est offert à l'œil par le moyen du coloris & du clair-obscur. Il est en cette partie fort inférieur au Titien.

Ce grand maître est parvenu à rendre, par le moyen de quelques coups de pinceau, l'image & le caractère de tous les objets qu'il a voulu représenter, & à produire, par cela seul, une imitation plus parfaite que ne l'avoit jamais pu faire Jean Bellin, ou tout autre de ses prédécesseurs, en finissant avec exactitude jusqu'au moindre cheveu. Sa grande attention a été d'exprimer la teinte générale des objets, de conserver les masses de clairs & de bruns, & de donner, par opposition, une idée de la solidité, qui est une qualité inhérente à la matière. Lorsque ces choses sont observées, sans qu'il y ait rien de plus, l'ouvrage produit, à l'emplacement qui lui convient, tout l'effet qu'il doit faire ; mais quand il y en a quelqu'une qui manque, l'ensemble du tableau, quelque bien fini que puissent d'ailleurs en être les détails, paroît faux, & même non fini, à quelque jour & à quelque distance que ce soit.

En vain s'occupera-t-on à chercher une variété de teintes, si, en se donnant ce soin, on perd de vue la carnation générale de la chair ; & c'est également sans fruit qu'on tâchera de finir de la manière la plus précieuse les parties, si l'on ne conserve pas les masses, ou si le tout ensemble n'est pas bien d'accord.

Ce n'est pas que l'on veuille conseiller ici de négliger les détails. Il seroit difficile d'établir précisément quand & jusqu'à quel point il faut s'y arrêter ou les sacrifier ; on doit sur cela s'en rapporter au goût & au jugement de l'artiste ; mais on n'ignore pas combien un emploi judicieux des détails sert quelquefois à donner de la force & de la vérité à un ouvrage, & combien par conséquent les détails peuvent ajouter à l'intérêt du spectateur. Tout ce qu'on se propose ici, est de faire sentir la véritable différence qui se trouve entre les parties essentielle

& les parties subordonnées; de montrer quelles sont les qualités de l'art qui exigent principalement l'attention de l'artiste, & d'indiquer celles qu'il peut négliger sans porter aucun préjudice à sa réputation.

S'il faut toujours négliger quelque chose, il est certain que c'est le moindre qui doit céder au plus important. La vraie manière de terminer un ouvrage, c'est d'augmenter, par une judicieuse économie des parties, l'effet du tout ensemble, & non de perdre son temps à finir précieusement, & peut-être mesquinement, ces parties.

La perfection dans toutes les parties & dans tous les genres de la peinture, depuis le style le plus sublime de l'histoire, jusqu'à l'imitation de la nature morte, dépend de cette faculté d'embrasser d'un coup-d'œil le tout-ensemble, & sans cette faculté le travail le plus opiniâtre devient infructueux.

En parlant ici du tout-ensemble, on n'entend pas seulement le tout-ensemble relativement à la composition, mais le tout-ensemble relativement au style général du coloris; le tout-ensemble relativement au clair-obscur; le tout-ensemble même relativement à chaque partie, qui, prise séparément, peut être le principal objet du peintre.

Il seroit à désirer, sans doute, que les charmes de l'art fussent toujours employés à consacrer des sujets intéressans & dignes d'être transmis à la postérité; c'est avec quelque douleur que ceux qui sont vivement touchés de la dignité de la peinture voient que le plus grand nombre des tableaux n'ont été entrepris par les artistes que comme des occasions d'occuper leurs pinceaux, plutôt que d'illustrer un grand sujet par les ressources de leur génie. Cependant le prix qu'on attache à de pareilles peintures, sans qu'on en considère, & souvent même sans que l'on en connoisse le sujet, nous montre à quel degré l'attention peut être fixée par le pouvoir de l'art seul, & même ce qu'on peut appeler le *mécanisme* de l'art.

Rien ne prouve mieux l'excellence de ce pouvoir, que de voir qu'il imprime un caractère de génie à des ouvrages dont l'auteur, en les faisant, n'a prétendu à aucun autre mérite qu'à celui d'exercer ce *mécanisme*, & dans lesquels il n'y a d'ailleurs ni expression, ni caractère, ni noblesse, ni même un sujet qui puisse intéresser personne. On ne peut, par exemple, refuser au tableau des noces, de Paul Véronèse, le caractère de génie, sans heurter le sentiment général; & des personnes même dont l'autorité semble faire loi, ont regardé cet ouvrage comme le chef-d'œuvre de l'art par excellence; on ne sauroit le refuser non plus au tableau d'autel peint par Rubens, pour l'église de saint Augustin d'Anvers. Cependant ni l'un ni l'autre

de ces deux ouvrages n'est intéressant par le sujet. Celui de Paul Véronèse ne représente qu'un grand concours de peuple à un repas; & le sujet de Rubens, si l'on peut même lui donner le nom de sujet, est une assemblée de plusieurs saints qui ont vécu en différens siècles. Toute la perfection de ces deux tableaux consiste dans l'habileté de l'exécution; l'habileté qui opère des effets puissans par l'influence de la faculté qu'elle possède d'embrasser un tout ensemble d'un seul coup-d'œil, & de le faire embrasser de même au spectateur.

Celui qui sait généraliser & rassembler les idées pour en former un tout, exprimera un grand nombre de vérités par un petit nombre de lignes, s'il est écrivain; & par un petit nombre de traits, s'il est peintre. C'est ce qu'on ne trouvera pas dans un ouvrage dans lequel on aura fini les parties avec le plus grand soin, sans faire attention à l'ensemble ou à l'effet général.

Ceux qui n'ont aucune connoissance de la peinture, croient que, parce qu'elle est un art, ses productions doivent leur plaire d'autant plus qu'ils y voient l'art employé avec plus d'ostentation. En partant de cette erreur, ils préfèrent une exécution délicate & finie, & un coloris brillant, à la vérité, la simplicité, l'unité de la nature. Ils ne savent même pas ce que c'est qu'un tout-ensemble, & les artistes ineptes ne le savent pas mieux. Mais les personnes qui sont en état de réfléchir, & qui, sans connoître l'art, & sans vouloir s'ériger en juges, se contentent de se livrer à l'impression qu'elles éprouvent, louent & condamnent un ouvrage selon que l'auteur a rendu ou manqué l'effet général. Il faut cependant supposer que ces personnes n'aient pas l'esprit préoccupé par de fausses notions de l'art. Ici, l'approbation ou la critique générale, que l'artiste méprise peut-être comme ne devant être attribuée qu'à l'ignorance des principes, devroit servir à régler la conduite, & ramener son attention à ce qui doit être son objet principal; objet dont il s'écarte trop souvent pour l'amour de quelques beautés inférieures qui n'appartiennent qu'aux détails.

Ce n'est pas qu'il ne faille point finir ses ouvrages. Nous ne prétendons pas louer le défaut d'exactitude, & nous avons voulu seulement indiquer l'espèce d'exactitude qui, seule, mérite d'être regardée comme telle. Aucun ouvrage ne peut être terminé avec trop de soin; mais ce soin doit être dirigé vers le but convenable. Le travail excessif que l'on accorde aux détails est le plus souvent, même parmi les grands maîtres, pernicieux à l'effet général.

Toute la substance de cet article est extraite du onzième discours de M. REYNOLDS, dont on n'a même fait souvent que transcrire la traduction. (Article de M. LEYESQUE.)

MÉLANGE, (subst. mast.). Il se fait un *mélange* gradué de couleurs sur la palette, lorsque le peintre y prépare ses teintes. Il s'en fait un second *mélange* lorsqu'il fond ses teintes sur la toile, l'enduit, ou le panneau.

MÉLANGE de la *mythologie antique* avec des personnages modernes. Ce *mélange* est aussi vicieux dans la peinture que dans la poésie; les peintres se le sont permis dans un temps où les poètes se le permettoient eux-mêmes; Michel-Ange a été sévèrement repris d'avoir introduit, dans le tableau du jugement dernier, un démon nautonnier, qui, dans sa barque, passe les âmes au séjour infernal. On a condamné, dans les tableaux de la galerie, peinte par Rubens, au Luxembourg, ces divinités du paganisme introduites parmi des chrétiens. Mais on peut observer que ce ne sont plus des divinités, mais de simples figures allégoriques, de simples personnages iconologiques, & que Rubens, en traitant poétiquement son sujet, a cru pouvoir y parler le langage de la poésie. C'est ainsi, que sur des tombeaux placés dans des églises chrétiennes, Hercule n'est plus le fils de Jupiter, mais le symbole de la force & de la valeur; l'amour, avec son flambeau renversé, n'est plus le fils de Vénus, mais le symbole de l'amour maternel, de la tendresse conjugale, &c.

On a aussi blâmé le Poussin d'avoir fait un *mélange* du naturel & du métaphysique; d'avoir par exemple, dans le Pyrrhus sauvé, peint un fleuve naturel, & fut ses bords un fleuve métaphysique, un Dieu fleuve; ce qui est aussi déplacé, disent ses critiques, que si après avoir peint une rivière, il eût écrit à côté, *ceci est une rivière*.

Ce n'est pas là une faute qui puisse détruire la réputation de sagesse que s'est acquise le Poussin; mais il ne faut pas l'imiter. Michel-Ange est inexcusable d'avoir placé dans le sujet sacré du jugement dernier un diable qui conduit une barque, parce que, dans notre croyance, il n'y a point de fleuve qui mène aux enfers, & que ce nautonnier & sa barque ne présentent aucune allégorie. Quant à Rubens, il a fait, dans la galerie du Luxembourg, une trop belle machine du *mélange* des personnages naturels & allégoriques, pour qu'on ose le condamner; mais son exemple ne doit pas engager ses successeurs à introduire l'allégorie dans l'histoire. C'est bien moins dans la représentation des personnages inventés par les anciens poètes, que dans celle des mouvemens qu'impriment les affections de l'âme, que consiste la poésie pittoresque. (Article de M. LÉVESQUE.)

MÉLANGE. Dans la pratique de la gravure en taille douce, on donne ce nom à une sub-

tance dont on couvre le vernis, pour que le travail ne soit pas trop mordu par l'eau-forte.

MÉNAGER, (v. act.). *Ménager* des effets heureux, de beaux effets, c'est se réserver le moyen de les produire. *Ménager* ses teintes, c'est prendre loin de ne les pas brouiller; *Ménager* le blanc, le noir, c'est ne les pas prodiguer. Si l'on ne *ménage* pas le blanc, on tombe dans la farine; si l'on ne *ménage* pas le noir, on devient dur. Le noir demande d'autant plus à être *ménagé*, que les couleurs n'y poussent que trop avec le temps.

En général il faut *ménager*, c'est-à-dire employer avec beaucoup de discrétion les grands mouvemens, les expressions violentes, les contrastes marqués d'attitude & de groupes, les masses tranchantes d'ombre & de lumière, le nombre des personnages, les richesses de luxe, les ornemens recherchés, les teintes éclatantes: c'est le moyen de parvenir au simple, qui toujours accompagne le beau.

MÉPLAT, (adj.). Une ligne *méplate*. Il se prend aussi substantivement; de beaux *méplats*. Il semble que ce mot se dise pour *mi-plat*, à *semi-plat*.

Il seroit difficile de donner, par le discours, une idée précise de cette ligne, qui d'ailleurs n'est pas toujours absolument la même, & qui varie autant que les différentes formes du corps humain qu'elle décrit: le *méplat* du deltoïde n'est ni celui du biceps, ni celui des géméaux. Le *méplat*, dans la nature des hommes, approche plus de la ligne droite; & dans la nature des femmes, de la ligne circulaire.

Les formes d'un beau corps ne sont pas rondes; elles seroient lourdes: elles ne sont pas droites; elles seroient roides. Elles tendent plus ou moins, suivant les parties, suivant les âges, suivant les sexes, au rond & au plat, sans être jamais plates ni rondes; & c'est cette tendance de la ligne droite à la ligne circulaire, & de la ligne circulaire à la droite, qui constitue la ligne *méplate*. Le *meplat* est donc un arc surbaissé, ou une ligne qui semble tendre à la ligne droite, & qui prend cependant une légère rondeur.

Dans l'enfance de l'art, quand on n'avoit pas encore appris à bien voir la nature, on représentait roides les parties qui tendent le plus à s'applatir; & comme ces dernières parties dominent, il résultoit de cette méthode une roideur contraire à la nature, qui constitue le caractère gothique.

Au lieu de tracer ici des lignes pour démontrer différens *méplats*, je crois qu'il suffira de renvoyer à la nature, ceux même des lecteurs qui ont le moins d'habitude de la considérer avec des yeux d'artistes. Regardez de

profil un front ; s'il est rond ou plat , il est défectueux : un beau front vous offrira une ligne *méplate*. Un autre *méplat* sera offert par le menton. Ce qu'on appelle vulgairement le gras de la jambe , vu de face ou de profil , présente un grand & beau *méplat* ; des lignes *méplates* , tracent toutes les formes de la main & du pied. Sous quelque point de vue que l'on considère un cheval , on verra ses différentes formes tracer de belles lignes *méplates* , qui annoncent sa force , sa souplesse & sa légèreté. Les animaux plus lourds tendent plus , dans leur ensemble , à la ligne circulaire.

Les lignes *méplates* donnent au dessin de la fermeté , les lignes arrondies de la pesanteur & de la mollesse , les lignes angulaires de la dureté.

Si la nature s'arrondit dans quelques-unes de ses formes , c'est pour retourner promptement au *méplat*. Après l'arrondissement de l'humerus , vient le *méplat* du deltoïde : les gémeaux tendent à s'arrondir vers leur insertion , & ils sont aussi-tôt suivis d'une forme *méplate*.

J'ai dit que la nature s'arrondissoit dans quelques parties ; mais je n'ai pas dit qu'elle y fût ronde : elle ne l'est jamais.

Au lieu de faire consister la beauté dans la ligne serpentine , ondoyante , flamboyante , il vaudroit mieux la faire consister dans la ligne *méplate* , puisqu'elle se forme des différentes variétés de cette ligne. C'est ce que M. Falconet a insinué par la ligne de beauté qu'il a opposée à celle de Hogarth.

Le bras accompagné de la main , étudié avec constance & avec soin , donneroit , je crois , l'idée & l'habitude de presque tous les grands & petits *méplats* que l'art peut employer. Cette étude conduiroit bientôt à dessiner aisément la figure entière. (*Article de M. Levesque*).

MESQUIN , (adj.). De l'italien *meschino* , pauvre , petit , misérable. Le dessin est *mesquin* , si l'on s'arrête aux petites formes de la nature , à sa pauvreté , ses *mesquineries* , au lieu de saisir ses belles & grandes formes. La composition est *mesquine* , si elle n'offre pas la richesse du sujet. L'exécution est *mesquine* , si elle est sèche , & timide. La manière est *mesquine* si elle est petite , froide , léchée. Enfin le genre est *mesquin* si , petit par lui-même , il n'est pas relevé par la beauté de l'exécution. Le choix peut être tellement *mesquin* , que toutes les ressources de l'art puissent à peine l'excuser aux yeux des personnes délicates. Tel est celui de certains peintres hollandois , qui ont pris pour sujets de leurs tableaux un sale gueux , se grattant l'aisselle ; un autre se pansant un ulcère ; un paysan ivre , vomissant le vin dont il s'est

furchargé l'estomac. Tels sont pourtant les ouvrages que nous voyons souvent porter à de très hauts prix dans les ventes par de très nobles acquéreurs : & c'est ainsi que la richesse récompense la dégradation de l'art ! que diroient les Raphaël , les Poussin , les Rubens ? (L.).

MEUBLER , (verb. act.). Ce tableau est bien *meublé* , c'est-à-dire qu'il est bien décoré de meubles somptueux , de riches ornemens , de brillans ustensiles. On sent que ce terme étoit autrefois inconnu dans la langue des arts , lorsque les grands maîtres faisoient consister la vraie richesse dans une belle & noble simplicité. On peut croire que les peintres ont cherché à bien *meubler* leurs tableaux , quand un sentiment secret leur a fait comprendre que la richesse des meubles seroit le plus grand intérêt qu'ils pourroient y mettre. Les grands peintres des affections humaines , de la beauté des formes , ont médiocrement recherché la gloire d'habiles peintres de meubles.

Si , par ce mot pris métaphoriquement , on entend garnir un tableau d'un grand nombre de figures , il n'étoit pas non plus , dans ce sens , à l'usage des grands maîtres de l'école romaine & de leurs imitateurs. Ils évitoient de multiplier les figures dans leurs tableaux , & , en faisant de grandes choses , ils se piquoient d'économiser les moyens. (L.).

MÉTIER , (subst. masc.). C'est le nom que l'on donne à tout art mécanique & manuel , & même à la partie mécanique des arts libéraux. La poésie a son *métier* , qui consiste dans le talent de faire des vers. Le talent d'écrire , celui d'observer de certaines règles , fondées sur la raison , ou imaginées pour donner des secours à l'art , forment le *métier* de l'éloquence. Ces exemples font assez connoître que le *métier* , porté à sa perfection , ne tient pas uniquement à des ressources mécaniques , & qu'il exige encore des qualités intellectuelles.

Les articles *exécution* , *facilité* , *faire* , *fait* , *mécanisme* , *manœuvre* , &c. appartiennent au *métier* des arts qui dépendent du dessin.

On borne ordinairement le *métier* de la peinture à ce qui concerne le maniement du pinceau ; mais nous croyons pouvoir lui donner une bien plus grande étendue : le talent de bien dessiner , celui de composer , lorsqu'il se borne à un bel agencement de figures , de groupes , d'accessoires , l'intelligence du clair obscur , celle de la couleur , toutes ces qualités portées jusqu'au point de perfection qui satisfait aux principes , mais inférieures à la perfection qui constitue le génie , sont autant de parties d'un *métier* qui ne jouit d'une grande

estime, que parce qu'il suppose de rares talens, des talens même intellectuels, dans les nobles artisans qui le professent. Ce qu'on appelle un bon peintre, & même un fort bon peintre, est celui qui possède bien ces différentes parties de son *métier*, ou du moins un grand nombre d'entr'elles, ou quelquefois encore celui qui en porte un petit nombre jusqu'à l'excellence. L'expressif & le beau sont des qualités qui appartiennent au génie, & qui constituent l'art. Elles peuvent faire un grand artiste d'un homme qui ne possède même qu'une seule partie du *métier*.

Demandera-t-on si l'union de ces deux qualités est absolument nécessaire pour constituer l'artiste, ou, ce qui est la même chose, l'homme de génie? Je crois que le beau ne peut subsister dans l'absence entière de l'expressif; car c'est l'expression seule qui anime & donne la vie, & la beauté ne peut être belle sans être vivante; elle est le produit d'un beau corps & d'une âme intelligente & sensible. Mais l'expressif peut subsister sans le beau, & suffira seul à donner la qualité d'artiste à celui dont il anime les ouvrages. Pourroit-on la refuser en effet à un Albert Durer, à un Rimbrandt? Raphaël, qui unissoit l'expression à la beauté sera le prince de l'art, & tel peintre qui jouit d'une grande estime, justement méritée, ne sera qu'un excellent artisan en peinture. (*Article de M. LEVESQUE.*)

MIGNARD, (adj., qui se prend quelquefois substantivement). Donner dans le *mignard*, c'est tomber dans l'affété, le petit, le mesquin, pour chercher le gracieux. On a reproché ce défaut à Pierre Mignard, premier peintre du roi, après la mort de Lebrun. Ses ennemis disoient que ses vierges étoient *mignardes*.

MILICE des anciens. Nous ne nous sommes pas proposé de distribuer, sous différens articles de ce dictionnaire, un traité complet du costume des anciens. Ce projet seroit trop vaste, & le terme que l'on a pris avec les souscripteurs pour la livraison de cet ouvrage ne permettroit pas de remplir une entreprise qui exigeroit tant de recherches; mais comme il est cependant à désirer que ce livre tienne lieu aux jeunes artistes d'un grand nombre de livres relatifs à différentes parties de l'art, nous avons cru devoir leur faire connoître au moins ce qu'il leur est le plus utile de savoir sur les usages des nations dont l'histoire fournit le plus fréquemment les sujets de leurs travaux. Nous avons déjà parlé de la *marine* des Grecs & des Romains; nous allons traiter ici de ce qui concerne leur *milice*: nous traiterons dans d'autres articles de leurs *noces*, de leurs *pompes*

funèbres, de leurs *rius religieux*, de leurs *triumphes*, de leurs *vêtemens*. Ces articles donneront un commencement de théorie que l'on pourra perfectionner par l'inspection des statues & des bas-reliefs antiques, par celle des ouvrages des maîtres modernes qui ont le plus étudié l'antiquité, & par la lecture des livres qui ont traité spécialement des usages des anciens. Nous avons cru devoir entreprendre ce travail, parce qu'il arrive trop ordinairement, quand on ne possède pas au moins une théorie commencée, que l'on voit les sources les plus fécondes de l'instruction sans y puiser aucune connoissance solide.

Les siècles héroïques comprennent les temps qui s'écoulèrent avant & peu après le siège de Troie. Homère nous peint une vie simple, des mœurs dures, des arts naissans, & il est de la plus grande vérité dans ses peintures, parce que les mœurs qu'il traçoit étoient encore celles de son temps.

Les commencemens des siècles héroïques remontent donc au commencement de la vie sociale dans la Grèce, à l'époque où les hommes quittèrent la vie sauvage pour se réunir dans des espèces de hameaux qu'ils appellèrent des villes, & pour exercer une industrie encore foible & bornée.

Ils cultivèrent d'abord imparfaitement la terre autour de leurs hameaux, ils rassemblèrent des troupeaux d'animaux domestiques, & furent long-temps encore plus pasteurs qu'agricoles, ou, ce qui signifie la même chose, encore plus barbares que policés.

Ils étoient entourés de vastes solitudes où les monstres croissoient en paix, sortant quelquefois de leurs repaires pour venir tourmenter les troupeaux & les pasteurs. Quelques sauvages avoient encore gardé leur première indépendance; mettant dans leur force toute leur industrie, ils voloient les fruits, les troupeaux, massacroient les hommes, enlevoient les femmes, & troubloient la société naissante. Ainsi les exploits des premiers héros, des premiers défenseurs de la société, furent de détruire les brigands & les monstres. Apollon, que l'on peut ici regarder comme un héros, tua le serpent Python, Hercule l'hydre de Lerne, Persée le monstre marin qui menaçoit Andromède, Bellérophon la Chimère, Thésée le Minotaure. Hercule nous représente bien le héros d'un peuple encore à demi-sauvage: son principal vêtement est une peau de bête, celle du lion terrible dont il a délivré ses citoyens; son arme la plus redoutable est un bâton noueux; ses mœurs sont grossières, son appétit vorace, ses passions indomptées, son courage féroce.

Les hommes rassemblés en société, & puissans de leurs forces réunies, détruisirent, sans doute, les brigands sauvages & isolés, ou les forcèrent

à embrasser eux-mêmes la vie sociale, en ne leur laissant plus, dans l'état solitaire, qu'une vie précaire & difficile à soutenir. Mais le brigandage ne cessa point avec la vie sauvage.

Nous avons vu que les villes n'étoient que des hameaux, & chaque hameau contenoit un peuple entier, qui avoit son roi, ses vieillards ou magistrats, son armée composée de tout ce qui étoit en état de porter les armes.

Un sentiment trop naturel aux hommes, c'est qu'ils doivent être justes dans le sein de leur société, mais qu'ils ne sont soumis à aucun devoir, à aucune observation de la justice envers les étrangers : & dans l'état dont nous parlons, tout ce qui n'étoit pas habitant d'un hameau, étoit étranger pour lui, & par conséquent exposé à ses attaques.

Un autre sentiment aussi naturel, c'est que tout ce qui exige du courage est vertu, ou plutôt que le courage est la vertu suprême, & renferme toutes les autres. On peut découvrir l'origine de ce sentiment dans celle des sociétés, lorsque les hommes ne pouvoient trouver le repos & la sûreté que dans leur courage.

Ainsi les habitans des sociétés naissantes exercèrent donc sans remords le brigandage contre les sociétés voisines, parce qu'ils croyoient n'être obligés envers elles à aucune observation de la justice : ils l'exercèrent même avec orgueil, parce que le brigandage exige de la valeur.

On s'informoit peu si les exploits guerriers étoient fondés sur la justice, pourvu qu'il témoignassent du courage : on désigna l'homme vertueux, l'homme excellent par le mot *aristos*, & ce mot étoit formé du nom que les Grecs donnoient au dieu de la guerre : ils l'appelloient *Arès*; ce fut aussi de son nom que vint le mot *Arété*, qui signifioit la vertu.

On vit donc les héros punir quelquefois les brigands, & quelquefois s'honorer d'être brigands eux-mêmes. Toute la Grèce, dit Thurydide, étoit toujours en armes, parce qu'il n'y avoit de sûreté ni dans les maisons, ni sur les chemins. On étoit armé pour attaquer & pour se défendre, pour faire le brigandage & pour le repousser. Le prix du vainqueur étoit ordinairement d'emmener les troupeaux de bœufs des vaincus, & les vaincus à leur tour cherchoient à porter le ravage chez les vainqueurs. Si Thésée fit la guerre à Pirithois, c'est que celui-ci lui avoit enlevé des bœufs.

Dès-qu'on osa se hasarder sur la mer, on exerça la piraterie. Le nom de pirates n'avoit rien d'odieux dans son étymologie ; il signifioit seulement un faiseur d'essais, de tentatives. Il ne l'étoit pas non plus en lui-même : on demandoit sans impolitesse à un étranger qui

Beaux-Arts. Tome I.

abordoit sur un rivage, s'il étoit voyageur, ou marchand ou pirate.

La guerre se fit souvent pour des femmes enlevées : l'enlèvement d'Hélène arma la Grèce contre la Phrygie. La ville de Troye fut prise & renversée après dix ans de siège, pour punir le ravissement d'une femme, qui avoit bien voulu être ravie. Des rois, des fils de rois furent engagés malgré eux dans cette grande expédition, & l'on peut croire que ces sortes d'engagemens forcés croient en usage pour les entreprises importantes. Ulysse feignit même d'être fou, pour s'exempter de marcher à cette guerre : Achille fut tiré du gynécée de Lycomède, où il étoit déguisé sous des habits de fille. Dans les maisons où il y avoit plusieurs enfans mâles, on en tira un au sort.

Déjà étoient inventées la plupart des armes offensives & défensives, dont les hommes ont fait usage jusqu'à l'invention de l'artillerie moderne. Le casque se nommoit *Cynée*, parce que dans l'origine, il étoit fait de peau de chien marin. On changea depuis la matière en conservant le même nom. On fit des casques de peau de taureau, on en fit même de peau de belette, renforcée, apparemment, de quelque autre substance plus capable de résister aux coups. Homère parle de casques entièrement d'airain ; peut-être cet airain étoit-il quelquefois recouvert seulement d'une peau de bête, pour donner au guerrier un air plus terrible.

Les casques étoient surmontés d'un, de deux, de quatre cimiers, destinés à recevoir des queues de chevaux, dont les crins agités par le vent & par le mouvement du guerrier, augmentoient la terreur des ennemis. Cette coëffure guerrière s'attachoit sous le menton par le moyen d'une courroie.

Les cuirasses étoient souvent d'airain : il y en avoit qui étoient composés d'anneaux ; d'autres étoient faites d'une forte & épaisse piquure de lin ; telle étoit celle d'Ajax Oïlée. On revêtoit quelquefois par dessus la cuirasse, en forme de manteau, une peau de lion, d'ours, de léopard, ou même de taureau.

Les guerriers portoient une large ceinture, garnie d'airain ; elle contenoit & renforçoit en même temps la cuirasse. La ceinture de Ménélas lui sauva la vie contre la flèche qui lui fut lancée par Pandare. La ceinture faisoit le complément de l'armure, & l'on disoit se ceindre, pour signifier que l'on revêtoit ses armes.

Les guerriers couvroient aussi le devant de leurs jambes d'une arme défensive, qu'on nommoit *Cnémis*. Elle étoit aussi, pour l'ordinaire, d'airain ou de léton, & s'attachoit quelquefois avec des agrafes d'argent.

Les Grecs alloient donc aux combats, presque entièrement couverts de métal, comme l'é

toient autrefois les chevaliers François, & c'est par un mensonge favorable à l'art, que nos peintres les représentent couverts d'une armure qui cache à peine les formes du nud. Ils ont abandonné la vérité trop peu pittoresque, pour lui substituer l'idéal. Les anciens leur avoient laissé des exemples de cette heureuse licence.

Chacune de ces armes ne défendoit que la partie du corps; le bouclier le protégeoit tout entier : il étoit haut, large & concave, &, comme le dit Tyrtée, dans sa seconde élogie, il couvrait les jambes, les cuisses, la poitrine & les épaules. Les guerriers péssamment armés, n'employoient pas toujours cette arme pour leur seule défense; ils en protégeoient encore les archers, parce que ceux-ci étoient armés à la légère. Le bouclier avoit enfin sur les autres armes défensives l'avantage de pouvoir être manié avec adresse.

Il étoit ordinairement composé de plusieurs cuirs de bœufs appliqués les uns sur les autres, & recouverts d'airain : quelquefois du milieu de la surface extérieure sortoit une forte pointe qui pouvoit percer l'ennemi, & changer le bouclier en arme offensive. On le tenoit de la main gauche à l'aide d'une courroie qui y étoit adaptée. Il étoit communément de forme ronde, au moins du temps d'Homère. Celui d'Ajax étoit composé de sept cuirs de bœufs, recouverts d'une lame d'airain; quelquefois il n'y avoit que quatre ou cinq cuirs. Le bouclier d'Enée étoit composé de deux lames d'airain, deux d'étain, & une d'or. Une baguette de métal en renforçoit la circonférence. Homère qui se plaisoit à représenter la force de ses héros supérieurs à celle des hommes de son temps, peut avoir exagéré l'épaisseur, & par conséquent le poids des boucliers. Mais cet idéal inventé par le poète, peut être adopté par l'artiste, & l'on pourroit regarder comme une grave faute de costume d'armer Ajax d'un bouclier léger.

Entre les armes défensives, la lance tenoit le premier rang. Elle étoit fort longue, & l'épithète que lui donne souvent Homère, signifie qu'elle portoit une grande ombre; *Dolico-skios*. Le bois en étoit communément de frêne, & la pointe d'airain, car dans les temps héroïques, comme le dit Pausanias, les armes étoient de ce métal; on n'employoit pas encore le fer à cet usage, car ce métal, le plus commun de tous, n'est pas en même-temps le plus facile à travailler. Aussi trouve-t-on encore dans des tombeaux de la Sibérie, de vieilles armes d'airain, aussi dures que le fer trempé. J'en ai vu dans le cabinet du célèbre M. Pallas. Une autre pointe d'airain armoit le bout inférieur de la lance : elle étoit destinée à être enfoncée en terre pour la contenir droite quand le guerrier vouloit se reposer. On appelloit cette

pointe *Sauroter*, du mot *Sauros*, qui signifie un lézard, parce qu'elle entroit en terre comme cet animal.

Le javelot étoit une lance courte qu'on lançoit contre l'ennemi, quand il se trouvoit à une foible distance : cette arme, sans porter à beaucoup près aussi loin que la flèche, devoit, par sa force & son poids, être bien plus redoutable, & faire de plus larges blessures.

Ce n'étoit guère qu'après avoir lancé le javelot, qu'on en venoit à tirer l'épée. Elle étoit suspendue à un baudrier & reposoit sur la cuisse gauche. Au siège de Troie, celle du roi des rois, du puissant Agamemnon, étoit enrichie de cloux d'argent. Cette parcimonie d'ornemens, qu'Homère rapporte avec fidélité, me persuade que c'est par une exagération poétique, qu'en d'autres occasions il a tant prodigué l'or. C'est un privilège des poètes de se livrer à l'imagination; mais je ne crois pas qu'il soit impossible d'établir certaines règles de critiques pour reconnoître souvent la vérité historique à travers les fables de la poésie.

Une épithète employée par Hésiode peut faire présumer que l'épée étoit renfermée dans un fourreau noir, à moins qu'il ne voulût exprimer qu'elle étoit attachée à un baudrier noir, petite circonstance assez indifférente aux peintres : mais ils doivent savoir que les Grecs ne portoient pas le poignard ou coutelas, (*Macchara*) à la manière des Orientaux; mais qu'il étoit adapté au fourreau de l'épée : c'est ce qu'Homère dit très-clairement. Ce coutelas, qui étoit quelquefois une arme offensive, servoit aussi à couper les poils de la tête des victimes dans les sacrifices; & on peut croire aussi que les guerriers n'avoient pas d'autres couteaux de table.

Les archers n'étoient pas aussi considérés que les guerriers qui portoient l'armure complète : sans chercher d'autres preuves de ce fait, il est assez bien établi dans la tragédie d'Ajax, de Sophocle, par le mépris qu'Agamemnon témoigne pour Teucer, parce qu'il n'étoit qu'Archer. On sait que les flèches étoient enfermées dans un carquois, attaché sur l'épaule gauche. L'arc étoit fait de corne de chevreuil. La rainure qui recevoit la flèche étoit de métal, & la corde de nerf de bœuf. L'archer, au temps du siège de Troie, tiroit la corde jusqu'à sa mamelle. Aussi, dit-on, que les Amazones se brûloient la mamelle droite, parce qu'elle empêchoit de tendre la corde assez fortement. mais ensuite les Grecs empruntèrent des Perses l'usage de tenir l'arc plus haut, & de tirer la corde jusqu'à l'oreille droite. Cette manière étoit la meilleure, & donnoit la facilité de viser plus juste au but, parce qu'alors la flèche étoit à la hauteur de l'œil, comme on a soin

d'y tenir à présent le canon du fusil, en appuyant la crosse contre l'épaule droite.

La fronde étoit connue au siège de Troye ; mais on ne voit pas que les principaux guerriers en fissent usage : ils jetoient seulement des pierres avec les mains. Agamemnon combat à la lance, à l'épée & avec des pierres. Les guerriers abandonnèrent dans la suite cette manière de combattre, & l'on ne se servit plus des pierres, que pour les lancer du haut des murailles sur les assiégés. Ce célèbre Pyrrhus, qui apprit aux Romains à le vaincre, fut tué, si l'on en croit Justin, d'une pierre qui lui fut lancée, lorsqu'il tenoit Antigone assiégé dans Argos. Plutarque rapporte qu'il fut tué dans la ville d'une tuile, qu'une vieille femme lui jeta sur la tête du haut d'un toit.

On pense bien que des héros qui prenoient pour armes les pierres qu'ils trouvoient sous leurs pas, durent employer en guerre contre les ennemis les haches fortes & tranchantes qu'ils consacraient aux arts en temps de paix, & qu'ils ne durent pas non plus abandonner l'arme d'Hercule. Mais la massue d'Hercule n'avoit été que de bois ; celles des héros qui parurent au siège de Troye étoient de fer. Ces deux armes étoient encore employées par nos ayeux sous le nom de haches d'armes & de masses d'armes.

Quoiqu'Homère nous apprenne que les massues de ses héros étoient de fer, il n'en est pas moins vrai que les autres armes, & sur-tout les défensives, étoient d'airain, comme il le dit. Cela est prouvé par les armes anciennes de ce métal que Pausanias vit conservées dans plusieurs temples de la Grèce, & par celles de Thésée, trouvées dans son tombeau, par Cimón, fils de Miltiade. Servius Tullius ordonna que les armes défensives de la première classe des guerriers de Rome fussent d'airain.

Les armes des capitaines Grecs étoient chargées d'ornemens ciselés, sur-tout les cuirasses, les casques & les boucliers.

Dans les temps héroïques, on nourrissoit des chevaux pour la guerre, & souvent Homère donne à ses guerriers le titre de dompteurs de chevaux : il entre même dans un grand détail sur la manière dont on les pansoit, sur la nourriture qu'on leur donnoit. Cependant il ne paroît pas qu'alors on eût une cavalerie proprement dite, & ceux qu'on appelloit alors des cavaliers, combattoient sur des chars. Julius Pollux, dit expressément, qu'Homère ne connoissoit pas d'autre cavalerie. Deux guerriers montoient à la fois le même char ; l'un tenoit les guides & l'autre combattoit ; souvent le cocher n'étoit pas un homme moins illustre que le combattant, & quelquefois ils s'offroient mutuellement l'alternative de combattre ou de conduire le char. On y entroit

par la partie postérieure. Il s'élevoit en s'arrondissant sur le devant, à hauteur d'appui, & ceux qui le montoient s'y tenoient debout au moins dans le temps du combat ; car on sait qu'ils avoient un siège. Ces chars étoient chargés d'ornemens. Homère nous raconte que celui de Rhésus étoit orné d'or & d'argent, & celui de Diomède d'or & d'étaïn. Quoique nous ne devions pas regarder les détails de ce poëte comme des vérités historiques, ils nous apprennent du moins les usages de son siècle, & nous font voir qu'alors l'argent & l'étaïn étoient employés presque indifféremment & pour les chars & les armures. Les chars étoient quelquefois entourés de voiles ou de rideaux : mais ce que dit Homère est insuffisant pour nous faire connoître comment ces pièces d'étoffe, destinées sans doute à garantir les guerriers du soleil & de la poussière, étoient adaptées au char.

Les rênes étoient ornées de métal ou d'ivoire : les mors étoient quelquefois aussi ornés d'ivoire, teint de couleur de pourpre. Cet ornement, dit Homère, étoit réservé aux chevaux des Rois.

Les chars n'étoient ordinairement traînés que de deux chevaux attelés de front. Cependant il paroît qu'Hector en avoit quatre & qu'il leur adressa la parole, dans le huitième livre de l'Illiade. Il est vrai que les Scholies attribuées à Didyme, réduisent ce nombre à deux ; mais leur interprétation me paroît forcée. D'ailleurs il est certain qu'Homère connoissoit les chars à quatre chevaux, puisqu'il compare à la légèreté de leur course la marche du vaisseau des Phéaciens qui conduisit Ulysse à Ithaque : mais l'usage de trois chevaux étoit plus ordinaire : le troisième étoit attelé de la manière que nous appellons en arbalète.

Il seroit assez difficile d'établir qu'elle étoit la tactique dans les temps héroïques ; il le seroit même de prouver qu'il y en eût une : cette ignorance où nous sommes est favorable aux arts qui s'accordent mal de la trop grande régularité, & qui tirent un parti avantageux d'un heureux désordre.

Homère cependant nous fait le tableau d'une ordonnance qui a été approuvée dans des temps où l'art de la guerre avoit fait des progrès. Nestor place à la tête les chevaux & les chars ; il place derrière la nombreuse & vaillante infanterie, qu'il regarde comme le rempart de la bataille ; & les troupes les plus lâches, il les met au centre, pour qu'elles fussent malgré elles obligées de combattre.

Le même poëte nous peint la phalange, cette ordonnance si forte, si difficile à ébranler, que Philippe renouvella dans la suite pour en avoir lu la description dans l'Illiade, & qui doit être comptée entre les causes de ses victoires

& de celles de son fils. Les lances, dit le poëte, étoient soutenues & fortifiées par les lances, les boucliers par les boucliers, les casques par les casques, les hommes par les hommes.

Avant de marcher au combat, les troupes se fortifioient par un repas; c'est une circonstance qu'Homère n'oublie jamais. Quand on étoit prêt d'en venir aux armes, on adressoit une prière aux Dieux pour en obtenir la victoire, & souvent on promettoit de leur consacrer les armes des vaincus. Il y avoit toujours dans l'armée des devins ou prêtres, car chez les peupies simples, le don prophétique est toujours attaché au sacerdoce. C'étoit eux qui offroient aux Dieux les victimes, qui prédisoient les succès en consultant les entrailles des holocaustes, ou le vol des oiseaux. Couronnés de lauriers, & tenant une torche en main, ils marchaient à la tête des combattans.

Les généraux adressoient la parole aux soldats, les animoient par leurs discours, & souvent ils menaçoient les lâches de leur donner la mort. Eux-mêmes donnoient l'exemple de la valeur; combattant toujours à la tête de l'armée. Souvent les chefs se détachent, pour offrir à ceux des ennemis le combat singulier; ces duels étoient précédés de longs discours, où l'un & l'autre champion exaltoit son illustre origine, sa force & sa valeur, & tâchoit d'humilier son adversaire. Les mêmes mœurs ont été retrouvées chez les sauvages, parce qu'elles sont dans la nature.

Les héros Grecs, encore barbares, chargeoient d'outrages les morts ennemis, les mutiloient, les laissoient en proie aux oiseaux & aux chiens. Aussi voyoit-on souvent se livrer des combats autour des morts, leurs amis voulant les arracher aux ennemis pour leur accorder les honneurs de la sépulture, & les ennemis s'obstinant à les enlever pour en avoir les dépouilles & les insulter à loisir. J'ai entendu des personnes délicates accuser Homère d'avoir peint ces mœurs féroces; mais ce grand peintre ne pouvoit connoître d'autre héroïsme que celui de son temps. On ne croyoit point alors que les loix de l'humanité pussent obliger les hommes envers leurs ennemis. Le plus souvent l'ennemi qui se rendoit à son vainqueur étoit égorgé de sang-froid, & des railleries outrageantes précédoient toujours le coup mortel: ceux à qui l'on daignoit accorder la vie, étoient vendus comme esclaves.

On peut croire que dans les temps héroïques, l'art des sièges fut très-imparfait. Comme on manquoit de machines, les assiégeans se contentoient de bloquer la place, & de dévaster aux environs tous les lieux d'où les assiégés auroient pu tirer des secours; eux-mêmes construisoient des murailles pour s'y enfermer; élevant ainsi

une ville près de celle qu'ils menaçoient. Leurs tentes mêmes étoient des espèces de maisons, construites en bois, & couvertes de chaume. Il semble qu'on seroit demeuré dans une entière inaction, si les assiégés n'avoient pas fait de fréquentes sorties.

Il est vraisemblable que le siège de Troie, qui occupa neuf ans entiers les forces de la Grèce auroit été encore long-temps prolongé, si Epeus n'eût pas imaginé de construire un grand cheval de bois, qui fut rempli de guerriers, & que les assiégés eurent la simplicité d'introduire dans leur ville; ou plutôt si ce même Epeus n'eût pas inventé, pour battre les murailles, une machine qui fut nommée cheval, parce que la poutre qui en formoit la principale partie se terminoit par une sorte de marteau d'airain, qui ressembloit à la tête de cet animal. On donna ensuite le nom de Bélriers à des machines semblables, parce qu'on les termina en forme de têtes de Bélriers.

Les propositions de paix, ou d'armistices, se faisoient ordinairement par la voie des Hérauts: ils étoient inviolables, même pour les ennemis, & Homère les appelle divins. Les Lacédémoniens accordèrent les honneurs de la divinité, & consacrèrent un temple à Talthybius, héraut d'Agamemnon, & ordonnèrent que ses descendans restassent pour toujours en possession de cet emploi respectable. Les mêmes fonctions, la même inviolabilité, & non les mêmes honneurs, ont été attribués par les modernes aux Hérauts d'armes, & abandonnés dans la suite à de simples trompettes.

Les conventions se traitoient avec des cérémonies sacrées. Quand Agamemnon & Priam convinrent d'un armistice, on amena, des deux côtés, un agneau qui fut immolé à la terre, à Jupiter & au Soleil. Agamemnon lui-même égorga la victime & lui coupa des poils de la tête, qui furent distribués aux plus illustres assistans; voulant signifier qu'il souhaitoit que fussent ainsi tranchés les jours de ceux qui violeroient le traité. Le serment se faisoit sur les parties de la victime consacrées aux Dieux, & il étoit défendu de les manger. Quand Agamemnon immola un sanglier, pour jurer qu'il n'avoit eu aucun commerce avec Briseïs, son héraut Talthybius jeta dans la mer les parties consacrées, pour servir de pâture aux poissons.

On apportoit aussi des deux côtés du vin dans des phioles, on le mêloit & on en faisoit des libations. Aussi, chez les anciens Grecs, le mot *Spondai* signifioit libations, & traité, & ceux qui enfreignoient leur serment, sont appelés dans Homère violeurs de phioles, *Yperphialoi*. Ils vouloient signifier par cette effusion du vin, qu'ils souhaitoient que le sang des parjures fût ainsi répandu. » O Jupiter, s'écrie Agamem-

» non, & vous Dieux immortels, que la cer-
 » velle de ceux qui, les premiers, violeront
 » leur serment, que celles de leur postérité,
 » soit repandue à terre comme ce vin, & que
 » leurs épouses passent en des bras étrangers ».

Les deux contractans se présentoient ensuite la main. » Que deviendront, dit Nestor, les conventions, les sermens? Détruisez- donc par le feu, ces résolutions prises de concert, ces libations de vin sans mélanges, ces mains à qui nous avons donné notre confiance ».

Ceux qui pensent que le cheval de Troie étoit la même machine qui fut dans la suite appelée Béliet, doivent convenir que les âges suivans n'ont guère ajouté aux inventions militaires des siècles héroïques, que la cavalerie proprement dite, & les machines nommées Balistes & Catapultes qui servoient à lancer des pierres & des traits. Ce qui distingua les temps postérieurs, ce fut surtout une tactique, devenue successivement plus savante. On combattoit, à-peu-près, avec les mêmes armes que les anciens; mais on inventa un art de combattre qui leur avoit été inconnu.

Nous croyons qu'il ne sera pas inutile aux artistes de trouver ici, par ordre alphabétique, une description des différentes armes, & des choses les plus essentielles qui concernent l'art de la guerre.

AQUILIFER ou *Porte-Enseigne*, chez les Romains, étoit ordinairement coëffé d'une dépouille de lion, qui lui descendoit sur les épaules, & lui enveloppoit la partie supérieure du corps. Une cotte de maille, c'est-à-dire, une sorte de vêtement composé d'anneaux de métal, formoit ses armes défensives.

ARCHER: il avoit aussi pour armure une cotte de mailles, & sa jambe gauche étoit chaussée d'une bottine, parce qu'étoit, comme le dit Végèce, cette jambe gauche qu'il avançoit, pour tirer avec plus de force. *Sciendum præterea, cum missilibus agitur, sinistros pedes in antè milites habere debere, ita enim vibrandis spiculis vehementior ictus est.* L. I. C. 22.

BALISTE. Machine, à l'aide de laquelle les anciens lançoient au loin des traits pesans, quelquefois armés de feux. Les modernes en ont fait usage, jusqu'à ce que l'emploi de la poudre à canon fut devenu familier. La baliste ressembloit beaucoup à l'arbalète, qui a elle-même beaucoup de rapport avec l'arc: la plus grande différence consiste dans celle des forces qui font agir ces différentes armes. On se servoit d'un moulinet, ou cabestan, pour tendre la corde de la baliste; on lâchoit ensuite la détente, & les bras de la machine, faite comme

un arc, retournant à la place qu'on les avoit forcés de quitter, entraînoient la corde qui, par son élasticité, lançoit le trait à une grande distance. Les anciens avoient des balistes portées sur des charpentés à quatre roues.

BAUDRIER. Il servoit à attacher l'épée. Quelquefois on suppléoit au baudrier par une chaîne. Il étoit souvent très-richement orné de perles, de pierres précieuses, de bulles ou d'étoiles d'or ou d'argent. Celui des Gladiateurs n'étoit qu'une courroie.

BÉLIER. Nous avons vu que cette machine, destinée à battre les murailles, est de l'invention des Grecs, & que ce fut peut-être Epeus qui en fit usage le premier au siège de Troie. Ce n'étoit autre chose qu'une poutre ronde, ou carrée, armée d'un énorme marteau de métal, fait en tête de béliet. Il étoit quelquefois suspendu par des cordages, dans une charpente carrée, quelquefois dans une tour mobile, d'autres fois encore dans une membrure fort simple. Quelquefois à l'aide de cordages, des soldats tiroient la poutre, & lâchant subitement la corde, la machine alloit frapper le mur avec toute la force qu'elle avoit acquise. D'autres fois on élevoit la tête du béliet avec des poulies, & on la faisoit retomber contre la muraille. Ceux qui faisoient jouer cette terrible machine étoient logés dans des guérites qui faisoient partie du bâtiment où elle étoit contenue. Elles étoient construites de fortes planches, & ordinairement recouvertes de peaux de bêtes fraîchement écorchées, & enduites de terre glaise. Par ce moyen les travailleurs étoient à l'abri des traits, des pierres & des feux que leur lançoient les assiégés.

BOTTINE, en grec *xympis*, en latin *ocrea*. Homère donne souvent aux Grecs une épithète, qui signifie bien chaussés de bottines. De son temps, elles étoient souvent d'airain; elles furent de fer dans la suite. Elles ne couvroient que la partie antérieure de la jambe. Les Grecs en portoient aux deux jambes, & les Romains ordinairement à une seule: les frondeurs & archers à la jambe gauche, l'infanterie pesante à la jambe droite; elle seule combattoit de près, & dans cette sorte de combat, dit Végèce, c'est la jambe droite qui est avancée. *Cum ad pila, ut appellant, venit, & manu ad manum gladiis pugnatur, tunc dexteris pedes inantè milites habere debent.* L. I. C. 22.

BOUCLIER. Nous en avons parlé suffisamment dans la description de la milice sous les temps héroïques, qui précède ce vocabulaire.

Il y eût des *boucliers* très riches par le travail & la matière ; on en fit d'argent ; d'autres furent ornés de plaques d'or. On leur donna différentes grandeurs & différentes formes. Les *boucliers* des Lacédémoniens, sur lesquels on les rapportoit quand ils étoient tués dans le combat, ne devoient pas être moins grands que l'écu des Romains. On en peut dire autant du *bouclier* Espagnol, nommé *Cetra*, sur lequel, au rapport de Tite-Live, le soldat se couchoit pour passer les fleuves à la nage. Voyez sur différentes sortes de *boucliers*, les mots *Clypeus*, *Parmia*, *Pelta*, *Scutum*.

Buccinateurs, ou *trompettes*, chez les Romains, étoient coëffés de la dépouille d'une tête de lion.

CAMP. Polybe dans son livre sixième, & Hygin ont soigneusement décrit les camps des Romains. Le premier de ces auteurs a été traduit en françois, & les artistes pourroient, au besoin, le consulter : mais ils chercheront peu à donner une représentation détaillée d'un camp, qui n'offrant que des lignes parallèles, est loin d'avoir un aspect pittoresque. Cependant, comme ils peuvent du moins être obligés de représenter la vue d'un camp, ils doivent avoir quelque idée de sa construction.

Les Romains, dans les premiers temps de la république, & lorsqu'ils n'avoient affaire qu'aux peuples de l'Italie, connoissoient peu l'art de camper : ils l'apprirent de l'un de leurs ennemis, de Pyrrhus, & puisqu'ils eurent un Grec pour maître, on peut croire que leurs camps différoient peu de ceux des Grecs. Cependant les derniers ne donnoient point à leurs camps une forme si régulière, & au lieu d'en creuser les fortifications, ils cherchoient à profiter de celles que leur offroit la nature. Ainsi leurs camps changeoient de forme suivant le terrain ; au lieu que ceux des Romains se ressembloient tous, & qu'un soldat qui avoit habité un camp, savoit précisément où seroit placé son logement dans un autre.

Quand il ne s'agissoit de camper que pour un temps fort court, deux lignes de l'armée restoient en ordre de bataille, & la troisième étoit commandée pour creuser les retranchemens. Ils consistoient en un fossé, large de cinq pieds, sur trois de profondeur. La terre rejetée du côté du camp y formoit un rempart, qu'on revêtoit de gazon, & qu'on fortifioit par des palissades.

Mais quand l'armée devoit faire un plus long séjour, son camp devenoit une place forte & présentoit l'aspect d'une ville de guerre. Un rempart fait de terre, avec des fascines, & revêtu de gazon, étoit défendu par un fossé large de onze à douze pieds, & d'une

profondeur proportionnée. Il étoit flanqué de tours, distantes l'une de l'autre de quatre-vingt pieds, & accompagnées de parapets, garnies de créneaux. Il étoit ordonné aux soldats, sous peine de mort, de faire ce travail sans quitter leurs armes, ou du moins leurs épées, & apparemment leurs principales armes défensives, telles que le casque & la cuirasse.

La tente du général s'élevoit au milieu d'une place carrée, dans l'endroit le plus favorable, pour voir tout le camp. De l'autre côté étoit le logement du questeur, & la caisse militaire dont il avoit le dépôt. Ces deux logemens formoient la tête du camp, & on laissoit devant eux un espace libre de cent pieds de large.

Les quartiers du camp étoient partagés en cinq rues parfaitement alignées, dont l'une faisoit le milieu de cette sorte de ville. Toutes avoient cinquante pieds de large, & une rue nommée quintaine, d'une même largeur, les coupoit par la moitié. Tout le monde étoit logé spacieusement : deux fantassins avoient dix pieds de terre. La cavalerie en avoit cent en carré pour chaque turme composé de trente chevaux.

Cette ville guerrière étoit carrée, & avoit une porte au milieu de chacune de ses faces. Quelques sçavans ont cru que ces portes étoient placées aux quatre angles. Au reste on ne s'en est pas toujours tenu à la forme carrée, au moins sous les Empereurs : il y a eu des camps circulaires, triangulaires, ovales, oblongs, semi-lunaires.

Le général, dans le choix du lieu propre à établir son camp, avoit soin qu'il y eût de l'eau, du bois, des pâturages, précaution de la plus grande importance, puisqu'une armée passoit quelquefois un hiver dans le même camp, & quelle pouvoit y être assiégée. La disette d'eau la forçoit quelquefois à se rendre. Si l'on ne pouvoit renfermer une rivière où une source dans le camp, on y creusoit du moins des puits.

CASQUE. Les *Casques* des Romains avoient moins de profondeur & pardevant moins de saillie que ceux des Grecs. Une plaque de fer à charnières couvroit les oreilles, & diminuant de largeur, passoit sous le menton : cette pièce manquait ordinairement aux *Casques* des Grecs qui laissoient les oreilles découvertes : mais les derniers avoient une visière qui, relevée, faisoit au casque un ornement, & baissée, défendoit le visage du guerrier. Les *casques* des Grecs étoient plus ornés de sculpture & de ciselure que ceux des Romains. Les cimiers des deux nations étoient également surmontés de panaches & offroient quelque fois des figures de

divers animaux ; mais ordinairement d'animaux terribles. Les guentiers subalternes n'avoient quelquefois qu'un cimier en forme de bouton , & sans panache. Du temps de Polybe , le *casque* du jeune soldat étoit un simple armet , couvert de peau de loup ou de quelq'autre animal ; le soldat plus âgé qui avoit l'armure complète , portoit un casque d'airain , surmonté de trois plumes rouges ou noires , hautes d'une coudée.

CATAPULTE. Machine de guerre qui servoit à lancer des pierres énormes , & n'étoit guère moins terrible que les canons & les mortiers des modernes. Nos pères l'appeloient bombarde , & en ont fait usage , jusqu'à l'invention du canon , & même quelque temps après. » On » lançoit les pierres avec la *catapulte* , dit » d'André Bardon , par le moyen d'un cuilleron . » Le manche de ce cuilleron étoit engagé dans » un échveau de cordes qui le tenoit dans une » position perpendiculaire fortement attaché » contre la pièce de traversé où , dans l'instant » de la détente , le cuilleron devoit frapper . » Lorsqu'on vouloit lancer la pierre , on le baïssoit à force par le secours d'un cabestan , jusqu'à » ce qu'il fût engagé dans le ressort qui devoit » le contenir. On mettoit alors la pierre dans la » coupe du cuilleron , & d'un coup de maillet » donné sur le ressort qui l'enchaînoit , on lâchoit » la détente. Soudain le cuilleron , par son élasticité , se portoit avec une rapidité extraordinaire vers le centre où il étoit engagé , & » frappant avec violence contre la pièce transversale , sur le coussinet plein de paille hachée , » pousoit la pierre au loin par une progression » circulaire d'une force terrible. On a vu des » *catapultes* qui lançoient à plus de cent vingt » cinq pas des pierres de trois cents livres pesanteur . Joseph raconte qu'au siège de Jérusalem , » il y en avoit d'assez fortes pour les jeter jusqu'à deux stades. Appien dit que Sylla , dans » la guerre contre Mithridate , avoit des balistres qui jetoient au loin vingt grosses balles » de plomb à la fois. Il y avoit des *catapultes* » *balistes* , quine différoient de celles qu'on vient » de décrire que par un canal qu'on y ajoutoit , » & dans lequel on dispoit des javalots de manière qu'ils étoient lancés au loin par le même effort qui lançoit les pierres. Les *catapultes* » de campagne , beaucoup moins fortes que les » autres , étoient fixées sur de petits chariots , & » on les faisoit agir sans les déplacer . On peut consulter sur les bombardes de nos pères *l'histoire de la milice françoise* par le P. Daniel . Vitruve a décrit la *catapulte* , ainsi que la baliste , mais d'une manière fort obscure .

CAVALERIE. Nous avons vu que , dans les siècles héroïques , on appelloit chevaliers

ceux qui combattoient sur des chars , & qu'on ne connoissoit point alors d'autre cavalerie. Homère donne souvent au vieux Nestor le titre de cavalier , *Hippota Nestor* , & assurément ce prince ne combattoit point à cheval .

La *cavalerie* de certains peuples combattoit sur deux chevaux attachés ensemble. Ils n'avoient point de housse , afin que le cavalier ne risquât pas de s'embarrasser les jambes en sautant d'un cheval sur l'autre .

L'antiquité a connu les chevaux bardés ; les romains les nommoient *cataphracti* , & ils avoient emprunté du grec & le mot & la chose . Cette expression signifie des chevaux munis d'armes défensives .

Dans la *cavalerie* pesante , le guerrier étoit armé d'une cuirasse d'écailles , de corne , ou de lin . Il avoit des cuissards. Le cheval étoit armé lui-même d'un chanfrein qui lui garantissoit la tête & avoit les flancs bardés .

Alexandre forma une troupe qu'on peut comparer à nos dragons puisqu'elle combattoit à pied & à cheval . Elle faisoit en plaine le service de la cavalerie , & dans les lieux où l'on ne pouvoit se servir de chevaux , celui de l'infanterie . On remarque que ce corps étoit armé moins pesamment que l'infanterie , & plus que la *cavalerie* ordinaire , ce qui prouve que , jusqu'alors , la *cavalerie* avoit consisté en troupes légères .

Dans un ouvrage destiné aux artistes & aux amateurs des arts , nous ne nous ferons point de scrupule de copier un artiste ; & ce que nous allons ajouter , sera transcrit du *costume des anciens peuples* par Dandré Bardon .

Les monumens anciens prouvent que la *cavalerie* romaine , depuis Romulus qui l'institua , n'eut point d'autre vêtement , d'autre armure que l'infanterie . Le simple corslet sans manteau , un casque à oreillettes , quelquefois surmonté de légères lames festonnées qui tenoient lieu d'aigrettes , une cravate ou mouchoir pour haufse-col , des chausses où tenoit la sandale , formoient l'ajustement des cavaliers : les chausses étoient quelquefois tailladées vers le cou-de-pied . Une courte épée , un bouclier de cuir de bœuf , un javalot ou une lance étoient leurs armes offensives & défensives . La seule qui leur fût propre , & dont l'infanterie ne faisoit point usage , étoit une boule de fer ou de plomb , emmanchée d'un bâton assez court : elle faisoit apparemment l'office de la masse des temps héroïques , de la masse d'armes de nos pères , & du casse-tête des sauvages de l'Amérique .

La *cavalerie* arboroit pour étendart , l'aigle , le dragon volant , & le *labarum* qui étoit une petite bannière , attachée à une pique surmontée d'une aigle . Sous les empereurs chrétiens , le *labarum* porta le monogramme du Christ , c'est à dire un P au milieu d'un X , & il fut surmonté d'une

croix. Les enseignes de la *cavalerie* ne différoient de celles de l'infanterie que par la couleur qui étoit bleue, & parce qu'elles étoient taillées en banderolles. Les porte-enseignes, comme dans l'infanterie, étoient vêtus d'une dépouille de lion qui leur servoit à la fois de coëffure & de manteau.

La *cavalerie*, dans ses légions, avoit des licteurs pour punir les coupables, des hastats qui combattoient à la lance, des jaculateurs armés d'arcs, de flèches & de carquois. On peut dire qu'à l'exception des frondeurs, elle avoit la même police, les mêmes secours & les mêmes ressources que l'infanterie.

Ses chevaux avoient pour harnois le portemors, le frontal, & la bride, une housse ou pièce d'étoffe au lieu de selle, & pour tout ornement des bandes de cuir découpées en tresse à la croupière & au poitrail.

Quoique ce soit ainsi que les bas-reliefs représentent ordinairement la *cavalerie* romaine, il est certain cependant que les Romains ont connu, ainsi que les Grecs, les chevaux bardés, & les *cavaliers* vêtus de l'armure complète. Polybe remarque qu'ils armèrent plus pesamment leur *cavalerie* pour la rendre plus utile.

Les *cavaliers* anciens, qui n'avoient point de selles, ne connoissoient pas non plus les étriers : ils se lançoient également à cheval à droite & à gauche. Les romains n'étoient point dans l'usage de ferrer les chevaux ; mais on ferroit les mulets destinés à porter les bagages. Les chevaux des Grecs étoient ferrés. Les housses, chez ce peuple, étoient des peaux de bêtes, qui servoient tout à la fois à la commodité du cavalier & à la parure du cheval. On fixoit cette dépouille par une sangle qui passoit sous le ventre, & par les deux pattes antérieures de la dépouille qu'on nouoit devant le poitrail du cheval. On laissoit flotter les deux autres sur la croupe.

La Grèce avoit dans sa *cavalerie* des étendards qui lui étoient particuliers, ainsi que quantité de signaux & d'enseignes militaires. C'étoient de grands guidons de soie ou de riches banderolles, portant l'image des dieux que révéroit spécialement la nation à qui appartenoit l'enseigne, ou le nom des cohortes qui l'arboroiert. On avoit aussi des drapeaux volumineux sur lesquels étoient brodés en or le nom & les titres du général. On portoit ordinairement cet étendard à côté de la divinité protectrice de la brigade. Les Romains n'avoient point de ces étendards magnifiques. Jusqu'au règne du fastueux Constantin, les enseignes impériales n'étoient elles-mêmes que des *labarum* d'une forme très simple & d'une étoffe peu recherchée. C'est vraisemblablement des Perses que les Grecs avoient emprunté leur luxe militaire.

CEINTURE. Elle faisoit une partie es-

sentielle de l'habillement militaire. Il suffisoit pour dégrader un soldat, de lui ôter sa ceinture. On se servoit même quelquefois du mot ceinture, *cingulum*, pour signifier l'état militaire.

CHARS. Nous avons fait connoître les chars de combat qui étoient en usage au siège de Troye, & qui le furent encore long-temps après. Il y eut des chars à un seul timon, à deux, & à un plus grand nombre, qu'on atteloit de six, huit, dix chevaux. Il est fait mention dans Xénophon de chars à quatre timons.

Les chars armés de faux étoient particuliers aux Perses, & passèrent pour avoir été inventés par Cyrus. Ils étoient tirés par des chevaux bardés & montés de deux guerriers couverts de fer, qui les guidoient avec impétuosité au milieu des rangs les plus épais des ennemis. La partie postérieure du char étoit garnie de fers tranchants, circulairement placés, afin qu'on n'y pût monter sans se déchirer. Aux axes des roues étoient adaptés des faux, que ceux qui le montoient levoient & baïsoient, à l'aide d'un cordage. C'est d'ailleurs ce que dit un auteur incertain cité par Dempster. Du temps de Xénophon les aïeux étoient armés de longues faux disposées horizontalement, & d'autres, au dessous, tournées contre terre, renversoient & déchiroient les hommes & les chevaux. On ajouta dans la suite de longues pointes de fer au timon. L'usage de ces chars fut enfin abandonné, parce qu'on parvint à les rendre inutiles en ouvrant les rangs pour leur donner un passage, & même à les rendre funestes aux ennemis, en effrayant les chevaux & les faisant retourner en arrière.

CHAUSSURE. Nous avons déjà parlé des bottines de fer qui étoient au nombre des armes défensives. Elles descendoient jusqu'au cou-de-pied, qui étoit lui-même quelquefois couvert d'une plaque de fer. Il paroît que souvent les soldats romains n'avoient que des espèces de *chaussés* qu'on peut supposer de cuir ou de peau & qui paroissent avoir été fendues sur les mollets. Il paroît, par des bas-reliefs que les porte-enseignes étoient nud-jambes. La *chaussure* la plus ordinaire étoit le brodequin : il consistoit quelquefois en simples bandes de cuir qui tenoient à la semelle & serpentoient sur le pied & au bas de la jambe : quelquefois c'étoit une courte bottine qui ne montoit que jusqu'aux mollets, & qui étoit parée de bandelettes & d'autres ornemens. La semelle des gens de guerre étoit de bois, garnie de lames de fer très minces, & semée de cloux à têtes quarrées, qui les rendoient très fermes sur la terre, mais qui rendoient aussi leur marche difficile & incertaine quand ils se trouvoient sur des pierres.

CHLAMYDE. C'étoit un manteau qui s'attachoit

rachoit sur l'épaule gauche, par le moyen d'une agraffe. Cet ajustement grec fut adopté par les romains.

CLYPEUS, bouclier des romains, il étoit d'airain & de forme ronde, & n'étoit pas si grand que celui qu'ils appelloient *scutum*.

CORDITUM. On pourroit traduire ce mot par *garde-cœur*. c'étoit une plaque d'airain ou d'autre métal, longue & large d'un palme, dont le soldat romain se couvroit la poitrine.

CORSELET. C'étoit la principale partie de la cuirasse, celle qui couvroit la poitrine, l'estomac & le ventre.

COTTE de mailles, sorte de cuirasse composée d'anneaux de métal.

CUIRASSES. Elles étoient composées d'un corselet fait de deux parties qui se joignoient ensemble par des courroies & des agraffes; l'une couvroit la partie antérieure du corps, & l'autre, le dos. On y ajustoit un gorgerin qui défendoit le haut de la poitrine, & des épaulières qui réunissoient à la région des épaules les deux parties du corselet. Les chefs portoient ordinairement des *cuirasses* de métal; elles étoient plus ornées chez les Grecs que chez les Romains, qui en général, ont plus recherché dans leurs armes la bonté que le faste. Si les monumens antiques sont fidèles à cet égard, les armuriers représentoient sur les *cuirasses* les principaux muscles du corps. Il y avoit des *cuirasses* faites de piquures de lin ou de laine, d'autres de toile garnie de plaques de métal, d'autres de lames de métal, d'autres enfin d'un cuir assez bien apprêté pour qu'il fût souple & moëlleux & se prêtât aux mouvements du corps. Le soldat romain portoit, au lieu de corselet, des bandes de cuir, & y ajoutoit le *corditum* pour se défendre la poitrine.

CUISSARDS. Arme défensive, destinée à défendre les cuisses; elle étoit formée de bandes de métal, ou de plaques taillées en écailles. Ces pièces tenoient ensemble par des charnières, ou elles étoient fixées sur un cuir. Elles ne couvroient que la partie antérieure de la cuisse.

ÉLÉPHANS. Les Perses, les Indiens & d'autres peuples de l'Asie & de l'Afrique en avoient dans leurs armées; ils ont été imités dans la suite par les Macédoniens, les Carthaginois, & même les Romains qui s'en servirent pour la première fois dans la guerre de Macédoine contre Philippe. On posoit sur le dos des *Éléphants* des tours chargées de soldats; on accoutumoit ces animaux à combattre eux-mêmes; on leur gar-

Beaux-Arts. Tome I,

nissoit les dents de fer, pour qu'ils fussent moins exposés à les briser & qu'ils portaient des coups plus redoutables.

ENSEIGNES. Celles des grecs étoient une bannière ou *labarum*, un jeune bœuf, une chlamyde élevée au bout d'une lance. Il ne paroît pas que les enseignes fussent connues dans les temps héroïques.

L'enseigne des Romains fut jusqu'à Marius, une poignée de foin au bout d'une lance: c'est ce qui fit nommer les enseignes romaines *manipuli*, des poignées. L'aigle devint ensuite la principale enseigne des légions; on en eut d'autres représentant un loup, un sanglier, un cheval, un minotaure. Ces figures étoient posées sur un plateau, au haut d'une lance, dont le bois étoit souvent garni de médaillons qu'on appelloit *fercules*. Quelquefois sur l'épaisseur du plateau, on lisoit S. P. Q. R. c'est à dire le sénat & le peuple romain. Les mêmes caractères se trouvoient aussi sur le *labarum*. Une main entourée de lauriers étoit une enseigne commune aux grecs & aux romains. La chouette, oiseau consacré à Minerve, étoit l'enseigne d'Athènes; Castor & Pollux, celle de Lacédémone, &c.

ÉPAULIÈRES. Parties de la cuirasse qui s'agraffoient au corselet, & passaient par dessus les épaules qu'elles servoient à défendre. C'étoit à l'épaulière gauche que s'agraffoit la chlamyde.

ÉPÉE. Il paroît que celle des Grecs étoit une sorte de sabre ou de cimeterre. Celle des Romains, au moins du temps de Polybe, se portoit à droite: elle avoit une lame à deux tranchans, & une pointe très acérée: on la nommoit *épée* espagnole. La lame n'avoit que deux pieds & demi de long. Les Romains l'attachoient, ainsi que les Grecs à un baudrier.

FALARICA, gros trait, qui, d'un côté, étoit armé d'un fer long d'une coudée, & avoit à l'autre extrémité une boule de plomb. Les falariques se lançoient à l'aide de machines.

FAULX. Elles ont fait quelquefois partie des armes offensives. Nous avons parlé des chars armés de *faulx*.

FRONDEURS, guerriers qui lançoient des pierres à l'aide d'une fronde. Ils ont fait partie de la *milice* chez la plupart des anciens peuples, & même chez les Romains. Les *frondeurs* de cette nation étoient vêtus d'une tunique sans manches; ils avoient le petit bouclier nommé *pelta*, le casque & une seule bottine.

GENOVILLÈRE, plaque de métal qui dé-

fendoit les genoux : elle recouvroit l'extrémité inférieure des cuissarts & l'extrémité supérieure des bottines.

G O R G E R I N : je donne ce nom à une pièce de métal qui garnissoit la cuirasse vers le haut de la poitrine.

H A C H E S. Elles ont été longtemps au nombre des armes offensives. Il y avoit des doubles haches.

H A S T A, longue pique armée de fer. Les soldats qui la portoient se nommoient *hastati*.

I N F A N T E R I E. Arrien en distingue trois sortes. L'*infanterie* pesamment armée qui a la cuirasse, l'écu, le coutelas, la longue lance : l'*infanterie* légère qui n'a ni écu, ni bottines, ni casques, & qui combat en lançant des traits, comme flèches, traits, pierres jetées à la fronde ou à la main : la moyenne qui porte le petit bouclier nommée *pelta*, & qui est elle-même nommée *peltaste*. Ses armes offensives sont celles que les Romains nommoient *veruta* & les grecs *acontia*. Elle a d'ailleurs, comme l'*infanterie* pesante, le casque, & les bottines, elle a aussi des cuirasses d'écaillés ou d'anneaux.

Polybe, qui parle spécialement de l'*infanterie* romaine, n'en distingue que deux ; celles des plus jeunes soldats, & l'autre composée de guerriers qui ont acquis toute leur force. La première portoit le bouclier nommé *parma*. Elle avoit pour arme offensive le *pilum*. La seconde avoit ce qu'on appelloit l'armure par excellence, *armatura*. Elle consistoit dans le grand bouclier, nommé *scutum*, dans l'épée d'Espagne, la sorte de javelot nommé *verutum*, le casque, la botte, la *lorica* & le *cordituum*. On peut voir tous ces mots dans leur ordre alphabétique.

J U P P E. Nous appellons ainsi, faute d'autre mot, une sorte de *juppe* courte ressemblante à un raôlier de nos braiseurs, ou à la trouffe des coureurs, qui étoit attachée au bas de la cuirasse. Elle représentoit la partie inférieure d'une tunique que la cuirasse étoit censée recouvrir, & descendoit tout au plus jusqu'au dessus des genoux.

L A B A R U M, enseigne faite en forme de bannière.

L A C E R N E. Grand manteau assez ample pour être revêtu par dessus toutes les armes. Il étoit particulier aux Romains.

L A M B R E Q U I N S. C'étoit des bandes atta-

chées au bas de la cuirasse & qui tomboient sur la sorte de *juppe*, que, dans le costume du théâtre, nous nommons tonnelet. Les *lambrequins* étoient ornés de broderie, de plaques de métaux, de franges ; quelquefois même ils étoient doubles. Les plus illustres Romains, moins fastueux que les grecs dans leurs armes, avoient souvent des cuirasses sans *lambrequins*.

L A N C E A. Ce n'étoit pas notre lance, qui feroit plutôt l'*hasta* des romains. La *lancea* avoit au milieu une courroie qui aidait à la lancer, & servoit à la retirer.

L I C T E U R S. Nous copierons encore ici Dandré Bardon. Les *lictors* étoient, dit-il, des gardes qui marchaient devant les magistrats supérieurs pour faire ranger le peuple. Ils portoient des haches enveloppées dans des faisceaux de baguettes, différemment caractérisés suivant la dignité de l'officier qu'ils précédoient. Leur vêtement étoit à-peu-près le même que celui des soldats. Ils avoient le corselet, comme eux ; Ils portoient quelquefois la lacerne. D'autres fois cependant ils étoient très pauvrement ajustés ; ayant la moitié du corps & les bras nus, sur-tout lorsqu'ils avoient quelque exécution à faire ; car ils servoient de bourreaux, toujours prêts à délier leurs faisceaux pour frapper de verges ou décapiter les coupables. Les *lictors* qui devoient accompagner un triomphateur, montoient à cheval le jour de la cérémonie, marchaient à sa suite ajustés du corselet, du casque, de l'épée, du bouclier, & portant devant eux le signe de leur profession posé debout sur le cheval ; le fer de la hache penchoit en avant. Les faisceaux qu'on n'accordoit que par honneur aux flamines de Jupiter & aux vestales, n'étoient composés que de baguettes. Ceux qui étoient portés devant les juges civils ou militaires, ayant droit de vie & de mort sur les coupables, étoient distingués par le fer de la hache que les baguettes enveloppoient. Les faisceaux des consuls avoient une pointe d'acier ; ceux des rois de Rome, étoient surmontés d'un fer de hallebarde où étoit un crochet derrière le tranchant. Ceux que le sénat décernoit aux héros victorieux, étoient entrelacés de branches de laurier : on les conservoit précieusement dans les familles, comme la distinction la plus honorable dont la république pût illustrer un guerrier ; mais il ne leur étoit pas permis d'en décorer en public. A l'égard des faisceaux ordinaires, qui servoient à punir les coupables, les uns n'étoient que de petits fagots de houssines propres à la fustigation ; les autres un tas de baguettes, qui entouroit la hache destinée à décapiter.

Sous les empereurs, on regarda comme une ignominie, digne des criminels obscurs, d'a-

voir la tête tranchée avec une hache, & comme une distinction d'avoir le cou coupé avec une épée. Ce préjugé est descendu jusqu'à nous, & l'épée est devenue un instrument de supplice, réservé pour les nobles.

L O R I C A : bandes de cuir qui formoit la cuirasse des Soldats romains. On a donné par extension le même nom à des cuirasses de métal, quoique l'étymologie de la lorique soit le mot *lorum*, qui signifie une courroie.

MANTELET, Vineæ. Nous transcrivons encore cet article de Dandré-Bardon. Les mantelets, sous lesquels les sapeurs se garantissoient des traits de l'ennemi, étoient des espèces de toits formés de planches assemblées à angle aigu sur deux poutres écartées & montées sur quatre roues. Ces planches formoient un triangle, dont le plan des roues étoit la base. Il y en avoit de ressemblans à nos guérites de sentinelles, simplement couverts d'un toit en dos d'âne, qui n'avoit de pente que sur les côtés, & d'autres assemblés comme les feuilles d'un paravent, sans couvertures & portés sur des roulettes. Ceux-ci servoient à pénétrer dans des recoins, où, à l'aide d'une tarrière, on faisoit de grands trous qu'on remplissoit de matières combustibles, pour embraser tout ce qui pouvoit périr par le feu. Les principaux *mantelets*, dont les sapeurs faisoient usage dans la démolition des tours & des remparts, & qui étoient les plus exposés aux efforts des assiégés, n'étoient pas construits différemment pour la forme : mais les madriers, les poutres & les roues en étoient beaucoup plus forts. Quelquefois ils étoient distingués par la décoration du drapeau de la légion qui fournissoit les travailleurs de l'armée. C'est à la faveur de ces machines solides à toute épreuve, que les sapeurs manœuvroient sans craindre les plus terribles traits que les assiégés pouvoient lancer contre eux. C'est aussi sous l'abri de leurs boucliers, pressés les uns contre les autres, que les soldats faisoient ce qu'on appelloit la tortue, favorisoient ces ouvriers, avançaient sans rien craindre, & pénétoient en sûreté dans la place par les différentes brèches que les travailleurs venoient d'ouvrir. Un des expédiens les plus efficaces pour garantir les sapeurs, contre les traits de l'ennemi, étoit d'élever devant les *mantelets*, des rideaux faits de gros cables, qui amortissoient la force des coups, & de donner aux travailleurs des casques & des corselets couverts d'osier.

O R E I L L E T T E S. Dans les casques romains, la mentonnière s'élargissoit en remontant vers les oreilles qu'elle couvroit entièrement. Il paroît même, à l'inspection de quelques cas-

ques, que la plaque qui défendoit l'oreille, & que nous nommons oreilllette étoit distincte de la mentonnière. Les casques grecs laissoient ordinairement les oreilles découvertes.

P A R M A : bouclier rond, & qui avoit trois pieds de diamètre. Il étoit à l'usage des jeunes soldats, comme plus léger que l'écu; mais il suffisoit à défendre le corps.

P E L T A, bouclier petit & léger, dont on rapporte l'invention aux Amazones. Il avoit, dit Julius Pollux, la forme d'une feuille de lierre; il étoit échancré à la partie supérieure en forme de croissant.

P I U M. C'étoit un trait plus léger que le *verutum*. Le bois en avoit la grosseur d'un doigt & deux coudées de long. Le fer étoit long d'une palme, & si mince vers la pointe qu'il s'enrouloït après avoir une fois frappé, ce qui le rendoit inutile à l'ennemi. Il se nommoit *spiculum* du temps de Végece.

S A G U M, saye, sorte de tunique militaire, sans manches, que les romains avoient empruntée des gaulois, & qui étoit assez large pour se revêtir pas dessus l'armure.

S A R I S S E, lance macédonienne, qui avoit jusqu'à quatorze coudées de long.

S C U T U M, écu; c'étoit le grand bouclier des Romains, fait dans la forme de ces tuiles qui s'arrondissent en dehors & sont concaves en dedans. Sa largeur étoit de deux pieds & demi, & sa longueur de quatre pieds. Il étoit composé de deux planches parfaitement collées & recouvert d'une peau de veau ou de quelque autre animal. Une bande de fer le fortifioit en haut & en bas; en haut pour recevoir les coups d'épée, en bas pour qu'il ne fût pas rongé par la terre. Au milieu étoit une plaque de fer à l'épreuve des coups les plus violens.

S I E G E S. L'art d'attaquer & de défendre les places a été fort imparfait jusqu'à l'invention de l'artillerie moderne. Mais les sièges étoient d'autant plus terribles, que les machines moins actives & moins destructives en prolongoient davantage la durée. Les assiégés, privés de tout, & souvent même de l'espérance, languissoient dans une longue attente de la mort dont ils cherchoient toujours à reculer l'instant. Sans ressources, ils ne se rendoient pas encore, parce que la férocity du droit de la guerre les condamnoit presque toujours à la mort ou à l'esclavage. On vit trop souvent, dans des villes assiégées, les défenseurs de la place se nourrir de la chair de leurs morts, des femmes déchirer

& dévorer leurs enfans; d'autres faire des provisions de chairs humaines salées.

Les fortifications consistoient en de hautes & épaisses murailles, des tours & des fossés. On les défendoit, en jettant sur les assiégeans, des pierres, des poutres, des meubles, des tuiles, des graisses & des huiles bouillantes. On lançoit sur les machines des traits enflammés, envelopés d'étoupes & enduits de poix & de bitume.

Les assiégeans employoient pour battre les murailles, les béliers, les énormes pierres lancées par les catapultes, la sappe qu'ils faisoient à couvert sous leurs mantelets. Ils montoient à l'escalade en faisant la tortue pour se garantir des pierres que les assiégés rouloient sur eux. Ils construisoient des tours roulantes qui les élevoient à la hauteur des remparts, avec lesquels ils s'établissoient même une communication par le moyen d'un pont qu'ils y jettoient. On pourroit s'étendre davantage sur les moyens que les anciens employoient pour l'attaque & la défense des places; mais il est inutile ici d'entasser ce qui ne seroit d'aucun usage aux arts pittoresques.

TEIUM étoit le javelot; son nom semble venir du mot grec *télé* qui signifie *loin*, parce qu'en effet il se lançoit de loin.

TENTES. Les tentes des anciens étoient à peu près de la forme des nôtres; mais quand on devoit rester longtemps campé, on les rendoit plus solides en les couvrant d'un toit de bois, ou plutôt au lieu de tentes, on construisoit alors des barraques. Les tentes ou barraques des chefs, étoient souvent entourées de fortes barricades; on prenoit sur tout cette précaution pour la tente du Questeur, parce qu'elle étoit le dépôt du trésor.

TORTUE. Ce mot est consacré dans notre langue, & il n'est plus permis de le changer: mais on peut observer que, dans l'origine, on auroit dû traduire par le mot voute, ce que les Romains appelloient *testudo* dans l'art militaire, c'est à dire l'industrie qu'avoient leurs soldats de se faire une voute ou un toit de leurs boucliers réunis. Ils avoient emprunté cette expression de l'architecture, & l'on fait que, dans cet art, le mot *testudo* signifie une voute, parce qu'en effet la voute d'un bâtiment a quelque ressemblance avec l'écaille de la tortue.

Quand les soldats grecs ou romains vouloient approcher d'une place, protéger des travailleurs, ou monter à l'escalade, ils se serroient & rangeant au-dessus de leurs têtes, leurs boucliers dans le même ordre que se rangent les tuiles d'un toit, ils formoient une voute impénétrable aux traits légers, & sur laquelle rouloient les choses pesantes qu'on jettoit sur eux.

Par le moyen de la tortue, ils se servoient quelque fois d'échelles à eux-mêmes, un second corps de soldats montant sur la voute que formoit le premier, & en formant lui-même une autre à son tour, sur laquelle pouvoit gravir un troisième. Les boucliers longs des Romains étoient encore plus commodes pour cette opération que les boucliers ronds des Grecs.

TOURS. Nous avons parlé des tours roulantes au mot *siège*. Elles avoient souvent plusieurs étages. A l'étage inférieur étoient les sappeurs; plus haut étoit suspendu le bélier; au niveau des remparts ennemis étoit un étage, où, par le moyen d'un pont, on combattoit corps à corps avec les assiégés comme dans la plaine; plusieurs étages encore supérieurs étoient remplis de guerriers qui lançoient des traits sur les défenseurs de la place. Les tours étoient encore en usage dans le XIV^e siècle, comme la plupart des armées & des machines anciennes.

TRIBUNAL, endroit élevé; d'où les magistrats harangoient le peuple, & les généraux les soldats. Ce n'étoit souvent qu'une pierre quartée, ou un monticule de terre revêtu de gazon. On le voit toujours un tribunal dans les camps.

TROMPETTE. Les anciens avoient plusieurs instrumens guerriers que nous rassemblerons sous ce nom: la *trompette* proprement dite qui étoit droite, le *lituus* qui se recourboit à l'extrémité opposée à l'embouchure, le cornet qui se courboit aux deux extrémités, le clairon qui formoit la spirale & ressembloit assez à nos cors de chasse.

TUBICINE, celui qui sonnoit de la trompette. Voyez *buccinateur*.

VERUTUM; sorte de javelot, de la longueur de trois coudées. Le fer aussi long que le bois, étoit accompagné de deux crochets en forme de hameçons, de sorte qu'on ne pouvoit le retirer de la blessure sans déchirer les chairs.

VISIÈRE. Les casques des grecs avoient des visières qui pouvoient se baisser. Voyez *casque*. (Article de M. LEVESQUE.)

MINIATURE, (subst. fem.). Genre de peinture en petit, dans lequel on emploie des couleurs délayées à l'eau gommée. On se contente ordinairement de pointiller les chairs, & l'on peint à gouache les fonds & les draperies. On connoît cependant des miniatures où tout le travail est pointillé.

On a lieu de présumer que ce genre est d'origine française. On voit en effet que les Italiens n'avoient point de terme dans leur

langue pour le désigner, ce qui prouve invinciblement qu'il ne leur appartenait pas : on n'est obligé d'employer des mots étrangers que pour désigner une industrie étrangère, & chaque peuple a, dans sa langue, des noms pour faire connoître les arts dont il est l'inventeur. Le Dante, dans son enfer, adressant la parole à un miniaturiste italien, est obligé d'employer une périphrase pour indiquer sa profession, & de dire que son art est celui que les Parisiens nomment enluminure; c'étoit le nom qu'on donnoit alors en France à la *miniature*, & le Dante qui avoit vécu à Paris, ne pouvoit manquer d'en être bien informé. Il est donc très-vraisemblable que les Italiens, qui ont appris des Grecs l'art de peindre à fresque & en mosaïque, ont reçu des François l'art de peindre en *miniature*.

Aussi voit-on nos plus vieux manuscrits enrichis de *miniatures* qui, par l'éclat de leurs couleurs, effacent ce qui a été fait dans le même genre depuis le quinzième siècle. Ces ouvrages sont ordinairement relevés de dorure. Le dessin en est gothique, ainsi que les ajustemens; on voit que les auteurs de ces peintures ne savoient ni dessiner le nud, ni jeter artistement des draperies; mais on y trouve des têtes qui ont un commencement de caractère & de vérité, & l'on peut croire que, du moins pour cette partie, ces artistes, ou si l'on veut ces ouvriers, consultoient quelquefois la nature. Félibien témoigne avoir vu un manuscrit françois, en vélin, que le caractère d'écriture & le style devoient faire rapporter au douzième siècle, & qui étoit orné d'un grand nombre de figures à la plume dont le dessin n'étoit pas inférieur à celui des peintres de l'Italie au temps de Cimabué.

Les curieux trouveront amplement, à la Bibliothèque du Roi, de quoi confirmer le jugement de Félibien; ils verront que nos anciens miniaturistes ne peuvent être surpassés quant à la finesse du pinceau, qualité qui n'est pas méprisable dans ce genre.

Comme leur emploi étoit d'ornier les livres, l'université les prit sous sa protection, & les mit au nombre de ses suppôts, faveur qui n'étoit pas alors à dédaigner, par tous les privilèges qui l'accompagnoient.

La comparaison de nos vieux manuscrits, avec ceux que les autres nations chargeoient, dans le même temps, d'ornemens semblables, dépose en faveur de notre supériorité, & nous assure une gloire, dont en effet l'objet n'est pas considérable, mais qui vaut bien celle de plusieurs artistes Italiens des mêmes siècles, que l'Italien Vasari n'a pas cru indignes de ses éloges.

En suivant les différens âges de nos miniaturistes, on les voit faire des progrès à mesure

que les ténèbres de l'ignorance se dissipent, & ces progrès deviennent plus sensibles sous le règne de Charles V, qui protégeoit les lettres & les arts encore au berceau. Le duc de Berry, frère de ce prince, les favorisoit, & recherchoit les manuscrits qu'ils ornèrent de leurs travaux. Ils ne paroissent pas même avoir déchu sous le règne malheureux de Charles VI. On peut voir, à la bibliothèque du Roi, le manuscrit de Salmon qui fut vraisemblablement présenté par l'auteur à ce monarque infortuné. Il est orné de miniatures très-soignées. Les têtes du Roi, du duc de Bourgogne, &c. paroissent être des portraits, & ce sont les seuls qui nous restent de ces princes. Ce manuscrit appartient à M. le duc de la Vallière.

On peint en *miniature* sur ivoire & sur vélin. Dans l'un & l'autre genre le travail doit être soigneusement épargné, & l'artiste doit laisser travailler le vélin où l'ivoire qui lui sert de fond. Comme ce genre tend par lui-même à une certaine froideur, il faut bien se garder de le finir d'une manière léchée; des touches vives, justes & spirituelles doivent veiller & animer les travaux. Ce genre est susceptible de tout ce qu'on appelle esprit dans l'art de dessiner & de peindre, ou plutôt il ne peut vivre que par l'esprit. Voyez ce mot. Nous parlerons des procédés particuliers à la *miniature*, dans le dictionnaire de la pratique des arts. (Article de M. Levesque).

MINUTIEUX, (adj.). Se dit d'un artiste qui entre dans les plus petits détails de la nature. Quoique cette expression se prenne presque toujours en mauvaise part, il y a cependant des esprits qui sont partisans de l'excès des détails, & qui regardent le *minutieux* comme le degré de vérité le plus exquis. Il faut convenir qu'il y a des genres qui admettent les *minuties*, d'autres où elles ne sont pas supportables.

Sous quelque acception que l'on prenne le mot *minutieux*, il ne peut se rapporter qu'à l'exécution; fort différent en cela de l'adjectif *mesquin*, qui n'est guère applicable, qu'au style. Aussi voit-on des statues & des tableaux dont le caractère de dessin est *mesquin*, & qui, loin d'être *minutieux*, n'ont pas même le degré de détails nécessaires aux vérités les plus communes. D'un autre côté, il est rare qu'un artiste *minutieux* ait une manière grande & large; mais il peut n'être pas *mesquin*, défaut, qui suppose une petitesse de formes, une faiblesse de goût, qui peut fort bien se manifester sans aucuns détails.

Mais sans s'appesantir sur la différence de ces deux expressions, différencé qu'on aura déjà suffisamment senti, revenons au *minutieux*, & examinons d'abord, s'il doit être ja-

mais considéré comme un mérite; pour marcher sûrement dans cette discussion, il faut se représenter le *minutieux* dans le degré le plus éminent

On a vu à Paris, en 1766, deux bustes de Denner, peintre Hollandois, qui portoient la date de 1740. L'un étoit un portrait de femme assez noble, & peu jeune; l'autre d'un homme dont la barbe longue d'une couple de lignes, ajoutoit encore à la trivialité de son caractère. Tous les détails de la peau, ses plis, ses pores mêmes, les cheveux, les prunelles, les poils étoient rendus par un *fini* qui avoit besoin de l'examen à la loupe, comme on le fait pour les mêmes petites parties dans le naturel. Ce qu'il y avoit d'admirable dans ces ouvrages, c'est qu'ils étoient en même temps assez solides de masses pour devoir être trouvés beaux, dans un éloignement ordinaire. Alors, les détails dispafoissoient comme dans la nature, & on jouissoit de l'effet d'un bon ensemble. C'est assurément un grand & rare talent, que de savoir ainsi copier parfaitement son modèle, jusqu'aux plus petites parties qui le composent; mais en réfléchissant sur les grands principes de l'art de peindre, nous sommes portés à croire que cette grande recherche lui est non-seulement inutile, mais qu'elle est même contraire à ses premières lois.

En effet, que nous apprennent les premières règles de la perspective? Elles nous disent qu'un tableau est la copie d'un objet qui doit être regardé d'une assez grande distance pour que sa totalité soit embrassée d'un seul coup d'œil. Cet objet, comme l'ont proposé tous les maîtres en cette science, est censé vu à travers un châssis représenté par les bords du tableau, ou par l'*arase*ment de sa bordure. Or, du point de distance obligé selon toutes les règles de l'optique, à l'objet proposé pour modèle, il est impossible d'appercevoir les détails subtils de la nature; donc c'est un défaut que de les exprimer; donc c'en est un que d'être *minutieux*.

Si cependant un artiste enthousiaste de ce genre de beauté, & rejetant le principe fondamental que nous venons de poser, se livroit au charme de cet excès de *rendu*, le considérant comme le plus haut degré de perfection, il faudroit au moins qu'il s'approchât infiniment de l'objet pour y voir ces détails, en supposant qu'il pût le faire sans loupe. Mais alors on sent qu'il courroit le risque de ne pas conserver l'*ensemble* dans son ouvrage: car en approchant si fort son œil de l'objet naturel, chaque point principal de son observation seroit autant de point de vue, & alors dans la même *tête*, placée à la hauteur de son œil, il pourroit voir l'orbite en-dessous, & la

lèvre inférieure, ainsi que le menton, en dessus.

On nous objectera que Denner a su conserver son *ensemble* perspectif avec tous ces détails; mais qui se flattera d'un talent si remarquable & si distingué, sans lequel il n'eût fait que des ouvrages ridicules; qui pourra n'être pas effrayé des combinaisons laborieuses que cette réunion de *minuties* & de l'ensemble lui a coûtées; enfin qui possèdera la miraculeuse perspicacité de son organe?

Au surplus, en convenant de tout son talent, qu'en peut-il provenir de si distingué? Rien autre chose, sinon, qu'il étoit le résultat d'une grande patience, d'un esprit *minutieux*. Encore ce résultat, mérite de la difficulté vaincue, est-il perdu dès que l'on considère l'ouvrage à une distance égale à celle que les objets de la nature même doivent être considérés par le commun des organes, c'est-à-dire, au moins, à trois ou quatre pieds de l'œil pour un petit buste.

Il nous reste à examiner à quel genre une exécution *minutieuse* peut être convenable. Nous pensons qu'elle doit être l'apanage des peintres de fleurs; & d'autres petits objets délicats qu'on se plaît tant à considérer de très-près dans le naturel. C'est même à cette exécution que les peintres de ces genres agréables doivent leur principal mérite, puisque leur travail n'est pas susceptible de celui qui dépend des hautes connoissances, de l'imagination, ou des sentimens de l'ame. Ainsi les *minutieuses* beautés des Van-Huysum, des Vezendaël & des Mignon, méritent notre estime, par le plaisir que peut procurer une fidèle & précieuse imitation des miracles de la nature.

Pour le portrait, nous pensons que la recherche des détails *minutieux* en ôte presque toujours l'esprit général & la grandeur, & rend le peintre qui s'y livre incapable d'acquiescer les belles & nobles qualités dont Lefevre, Champagne, de Troi père, Velasquez, Van-Dick & le Titien nous ont donné de si grands exemples.

Mais si l'on tolère l'exécution *minutieuse* des broderies & des dentelles dans les tableaux ordinairement peu attachans par l'impression; si même elle devient un mérite essentiel dans les genres dont le seul pouvoir est de charmer les yeux, elle est absolument intolérable dans la sculpture, & dans le grand genre, où sont déplacés tous les détails qui peuvent distraire du vrai but de l'histoire & de la poésie, qui est d'instruire & de toucher; où, non-seulement les *minuties* des objets naturels ne sont pas admissibles, mais où ils ne faut que dégrader l'art; où loin de tendre enfin à piquer l'intérêt par la peinture détaillée des corps divers, on ne doit exclusivement employer l'art qu'à les

faire agir & exprimer par l'excellence du choix des *agréments* & des formes. (*Article de M. ROBIN.*)

MIROIR, (subst. masc.) Quand tu voudras voir, dit Léonard de Vinci, si ta peinture est conforme aux objets que tu fais d'après nature, prends un *miroir*, fais y mirer l'objet, & compare cet objet avec ce que tu as peint: Le *miroir* est plat, & il te montre les objets relevés; la peinture fait la même chose. La peinture n'a qu'une seule surface; il en est de même du *miroir*. Le *miroir* & la peinture montrent la représentation entourée d'ombre & de lumière, & la font également paraître éloignée de la surface.

Comme il est aisé de se tromper soi-même, dit Félibien, en regardant toujours d'une manière ce que l'on veut imiter, & qu'en demeurant long-temps sur son ouvrage, on n'en reconnoît plus les défauts; il est bon de consulter quelquefois le *miroir*: car en examinant toutes les figures en particulier, on en découvre plus aisément les défauts, le *miroir* étant un ami fidèle qui ne flatte point, & qui a l'industrie de retourner l'ouvrage d'une autre manière; comme pour en supposer un autre dont on peut juger sans prévention.

De Piles conseille aux peintres l'usage du *miroir* convexe, qui enchérit sur la nature pour l'unité d'objet dans la vision. Tous les objets qui s'y voyent font un coup-d'œil & un tout ensemble plus agréable que ne seroient les mêmes objets dans un *miroir* ordinaire, & que la nature même. Il faut supposer le *miroir* convexe d'une mesure raisonnable, & non de ceux qui pour être parties d'une trop petite circonférence, corrompent trop la forme des objets. Ces sortes de *miroirs* pourroient être utilement consultés pour les objets particuliers, comme pour le général du tout ensemble.

MO

MODE, (subst. fem.). Les *modes*, dans les vêtemens, sont quelquefois si bizarres, & si éloignées de la véritable destination des habits, qu'elles cachent & déguisent la nature. Il y en a même qui la gênent & la contraignent au point de la pervertir; & quand elles ont long-temps triomphé, elles empêchent de la reconnoître, parce qu'on prend alors pour la nature les changemens qu'elles y ont causés. Qui, par exemple, dans nos villes où tous les individus ont été maniérés par l'art, n'est pas persuadé que la nature veut qu'on porte la tête fort droite, & les pieds en dehors. Cependant la structure & la connexion des os prouvent que telle n'est pas la

position naturelle des pieds, & dans un sujet bien conformé, on reconnoît par la disposition des vertèbres que la tête doit être légèrement inclinée. L'action d'avancer la poitrine gêne la respiration; la nature ne veut donc pas qu'elle soit avancée. Pour tenir les genoux tendus, il faut faire un certain effort, & cet effort prouve que cette tension est un mouvement peu naturel.

Si l'on a le coude appuyé sans que la main soit soutenue, cette main inactive tombe par son propre poids, & le poignet s'arrondit: mais il y eut un temps où les maîtres de danse prononçoient qu'un poignet rond étoit une difformité; on les croyoit, &, contre le vœu de la nature, les poignets cessoient de s'arrondir.

La situation la plus commode de chacune des parties dans les différentes positions du corps, est toujours aussi la situation la plus naturelle, & par conséquent la plus véritablement gracieuse, parce que la vraie grace est toujours unie à la nature.

On a jugé à propos, depuis environ quarante ans, de porter des souliers pointus: il a fallu que le pied se formât dans ces moules qui le blessent; ainsi les pieds des gens bien chaussés ne sont plus les pieds de la nature. Il faut que les artistes cherchent, pour cette partie, des modèles dans les individus des dernières classes de la société, qui n'ont jamais porté que de larges chaussures. Pour ne pas imiter des pieds déformés par les souliers à la mode, ils sont obligés d'étudier des pieds déformés par les fatigues, & par conséquent, ils ne trouvent nulle part la nature dans sa beauté.

La nature, en destinant les femmes à être mères, leur a donné un vaste bassin, capable de contenir le fruit qu'elles doivent porter. Cet élargissement des hanches fait que, par opposition, la taille paroît plus fine; conformation qui a la beauté convenable à son usage, mais en effet moins belle par elle-même que celle des hommes qui est plus coulante. Cependant les femmes ont outré ce défaut, si l'on peut appeler défaut, ce qui répond au vœu de la nature. A force de se comprimer dans des corps de baleine, elles ont obligé leur taille à contracter un étranglement difforme, &, comme si cet étranglement n'étoit pas encore assez défectueux, elles ont ajouté à la largeur de leurs hanches par la parure qu'elles nomment panier, bouffant, &c. Par ces deux moyens réunis, elles font parvenues à se donner une difformité durable, & à y joindre une difformité postiche.

Ce n'est pas, comme l'observe M. Reynolds, un travail peu difficile au peintre, de distinguer la conformation donnée par la nature, de

la conformation artificielle. Une longue habitude a donné aux effets de l'art, l'apparence de la nature, &c., pour reconnoître celle-ci, l'artiste est obligé de recourir aux statues antiques, faites dans un temps où les *modes* n'avoient pas encore altéré le naturel.

» Qu'il soit permis, si l'on veut, dit M. Reynolds, aux arts mécaniques & de luxe
» de sacrifier à la *mode*; mais elle ne doit jamais influencer sur l'art. Il faut que le peintre se
» garde bien de prendre les avortons qu'elle
» produit pour les vrais nourrissons de la nature;
» il est nécessaire aussi qu'il renonce à tout préjugé en faveur de son siècle & de son pays, &
» qu'il méprise les costumes momentanés &
» locaux pour ne s'arrêter qu'à ces usages généraux qui sont les mêmes dans tous les lieux
» & dans tous les temps. Il consacre ses ouvrages à tous les peuples & à tous les siècles;
» il en appelle à la postérité pour les juger,
» & dit avec Zeuxis: *Je peins pour l'éternité.*

» Le peu de soin qu'on apporte à distinguer les usages modernes des habitudes naturelles du corps, conduit à ce style ridicule, adopté par quelques peintres, qui ont donné aux héros de la Grèce les airs & les graces maniérées de la Cour de Louis XIV: absurdité aussi grande, pour ainsi dire, que s'ils les avoient habillés à la mode de cette Cour. »
(Article extrait en grande partie de M. REYNOLDS.)

MODÈLE, (subst. masc.) terme de peinture. C'est le nom que l'on donne à un homme ou une femme que l'on pose nud pour servir d'objet d'étude. Le dessin que l'on fait d'après ce *modèle* se nomme académie.

Ce qui a été dit dans plusieurs articles de ce dictionnaire sur la méthode de choisir en divers sujets les différentes beautés qui leur sont propres, pour en composer une beauté parfaite, de corriger la nature vivante d'après les idées du beau, que l'antique nous a transmises, ne doit pas être observé par l'élève qui étudie d'après le *modèle*. Il faut bien distinguer les opérations de l'artiste qui crée, de celles de l'artiste qui étudie.

L'objet de l'étude, d'après le *modèle*, est de rendre l'œil juste, d'habituer la main à bien saisir & bien rendre ce que l'œil a bien vu, de faire connoître les différentes formes, les divers mouvemens de la nature vivante. La plus grande précision peut seule donner à cette étude toute son utilité. Autant dans les tableaux, & sur-tout dans ceux dont les sujets sont héroïques, il faut rechercher le beau idéal, ce beau qui ne se trouve jamais réuni dans un seul individu, autant dans les études, il faut s'astreindre à la simple imitation de l'objet qu'on étudie. Mais l'étude faite, il est très-

utile d'en conférer les parties à celles des plus belles figures antiques qui y répondent.

Des maîtres ont proposé de rendre quelquefois cette comparaison plus facile encore, en posant le *modèle* dans la même attitude que quelques-unes des statues de l'antiquité; ainsi les élèves pourroient comparer toutes les parties du *modèle* vivant, avec ces mêmes parties conformes au plus beau choix fait par les grands artistes de la Grèce.

On s'est plaint justement de ce que, dans de grandes écoles, on n'avoit qu'un seul *modèle*, ou deux tout ou plus. C'est ne donner aux étudiants que l'idée d'une seule nature, c'est leur en cacher les innombrables variétés, c'est les accoutumer à la manière, même en les faisant travailler d'après nature. Car représenter toujours une même nature, c'est aussi bien être maniéré, quoiqu'on l'imite d'après un *modèle* vivant, que si on la créoit d'après la pratique qu'on se seroit faite. On n'est porté que trop naturellement à se faire une certaine idée de formes qu'on ramène fréquemment avec une sorte de prédilection, sans fortifier encore ce penchant par le vice des études.

Le mal s'accroît, parce que les élèves & même les maîtres, quand ils sont en particulier des études pour des tableaux prennent ordinairement le *modèle* de l'académie, soit par l'estime que l'habitude leur donne de ses formes, soit parce qu'il est plus habile à tenir une pose qu'un *modèle* moins exercé. Le tableau eût-il douze, vingt figures, elles sont souvent toutes étudiées d'après ce *modèle*, comme si l'artiste craignoit de répandre trop de variété dans ses ouvrages. Cependant il cherche cette variété, & pour y parvenir, il travaille d'idée d'après nature, chargeant les formes du *modèle* s'il fait un Hercule, & les adoucissant s'il fait un Apollon.

Un *modèle*, nommé Deschamps, a posé pendant plus de quarante ans à l'académie de Paris. Pendant cette longue période de temps, presque toutes les figures des tableaux de l'école françoise ont été étudiées d'après Deschamps: tantôt Deschamps étoit Mercure toujours jeune, tantôt il étoit le terrible Mars, tantôt Neptune, Pluton, Jupiter. Ceux qui avoient quelquel'habitude de l'école reconnoissoient l'éternel Deschamps dans les différens ouvrages des peintres & des statuaires, & admiroient les nombreuses métamorphoses qu'on lui faisoit subir. Il n'y avoit pas jusqu'à sa tête qui ne se fit quelquefois reconnoître, & l'on étoit étonné de voir sa face un peu bachique, devenue celle d'un héros ou d'un dieu. Il est vrai que ce *modèle* étoit beau; mais Zeuxis rassembloit les beautés de toute une ville, pour en former une seule beauté, & les artistes françois, au contraire, pre-

noient une seule beauté pour en faire toutes les beautés différentes. (*Article de M. LÉVESQUE*).

MODÈLE. (Terme de sculpture). Comme il est aisé de perdre un bloc de marbre, si l'on en ôte plus qu'il ne faut pour produire l'ouvrage qu'on se propose; comme d'ailleurs le marbre ne se manie pas aisément; ainsi qu'une substance molle qu'on pétrit à volonté; comme il est très difficile d'y faire certaines corrections, & que d'autres sont même absolument impossibles; l'artiste commence par produire son idée en argille: c'est ce qu'on appelle un *modèle*. Le travail en marbre n'est qu'une copie faite, ou du moins terminée de la main du maître, & à laquelle il ajoute souvent des beautés qui ne se trouvoient pas sur son original.

Il est possible à la rigueur de faire sans *modèle* au moins une mauvaise figure de pierre: c'est vraisemblablement ainsi qu'ont travaillé les premiers inventeurs de l'art, & cette méthode hasardée fut aussi probablement celle des sculpteurs gothiques. Il suffisoit pour eux que la pierre taillée eût grossièrement la figure humaine. Mais comme on ne peut jeter un ouvrage en bronze sans que le métal soit soutenu d'un noyau, & enveloppé d'un moule, & que le moule doit se prendre sur un *modèle*, on a été obligé de faire un *modèle* dès la première fois qu'on a exécuté un ouvrage en bronze.

Quand Pline rapporte l'invention des *modèles* à Dibutade de Sicyone, ou aux Samiens Rhécus & Théodore, il faut donc entendre seulement que ce fut Dibutade qui fit cette découverte à Sicyone, qu'elle avoit été faite auparavant à Samos, par Théodore & Rhécus, & que long-temps encore auparavant, elle avoit été faite en Egypte, puisque les Egyptiens avoient fait des ouvrages en bronze avant que les arts fussent connus dans la Grèce. Il en est ainsi d'un grand nombre d'inventions qui sont nées en des temps différens, dans les différentes contrées.

On lit dans l'ancienne Encyclopédie, que les sculpteurs nomment *modèles* des figures de terre &c. qu'ils *ébauchent* pour leur servir de dessin. Cette manière de s'enoncer n'est pas exacte & doit tromper les lecteurs qui ne connoissent point les arts. Il est bien vrai que les sculpteurs font d'abord un ou plusieurs *modèles* qui ne sont que des *ébauches*, des premières pensées, comme les peintres ont coutume de faire une première esquisse: mais le *modèle* d'après lequel doit être travaillé le marbre, ou sur lequel doit être fait le moule, est à peu près aussi terminé que le sera, dans la suite le marbre ou le bronze. On sent que

cela doit être ainsi, puisque c'est sur le *modèle* que se prendront les mesures qui seront reportées sur le marbre, & que c'est aussi sur le *modèle* que se prendra le moule dans lequel sera fondu le bronze. On fait que les statuaires évitent, autant qu'il leur est possible, que le bronze ait besoin d'un travail fait après coup, d'autant plus qu'au moins chez les modernes, ce travail est confié à des mains étrangères.

On lit dans le même ouvrage, que les anciens faisoient leurs *modèles* en cire, & que les modernes y ont substitué l'argille: & quelques lignes plus bas on y trouve la preuve qu'ils ont employé l'argille, ainsi que les modernes, & même, ce qui est moins certain, que leurs premiers *modèles* ont été d'argille. Ce qu'il y a de vrai, c'est que dans l'antiquité, comme à présent, on a fait des *modèles* de cire, qu'on en a fait de terre, & que dans tous les temps on a dû préférer la dernière substance, au moins pour les grands *modèles*. Il est même vraisemblable qu'elle a toujours été généralement préférée, parce qu'elle se manie plus aisément.

Autre erreur du même ouvrage. On y lit que l'argille, en se séchant, souffre une diminution inégale dans toutes les parties, que *les petites parties de la figure se séchant plus vite que les grandes, le corps, comme la plus forte de toutes, se sèche le dernier, & perd en même temps moins de sa masse que les premières*.

A cette objection d'un amateur, nous opposerons la réponse d'un artiste éclairé par une longue expérience, M. Falconet. » Cela seroit, » dit cet habile statuaire, contre les loix les » plus simples & les plus connues de la physi- » que; & voici ce que ces loix & l'expérience » démontrent journellement aux sculpteurs qui » font des *modèles* d'argille.

» Ces *modèles* étant faits d'une même ma- » tière, & cette matière étant également hu- » mide, la sécheresse produit une retraite égale » & proportionnée aux différentes parties. Le » col d'une figure, par exemple, qui auroit » trois pouces de grosseur, se réduiroit, en » séchant, à deux pouces neuf lignes, tandis » que le corps, qui auroit sept pouces & de- » mi de large, n'auroit plus que six pouces » dix lignes, la retraite supposée à un dou- » zième: cette règle est constante, quelque » forme que le sculpteur donne à son *modèle*.

» Mais il est un inconvénient dont on ne » parle pas, qui est cependant essentiel, & » que la seule réflexion, sans l'expérience, » auroit dû suggérer: c'est la réduction iné- » gale de la hauteur du *modèle*, comparée à » celle de sa largeur. Tout corps humide, » dont les parties ne sont pas contenues sur » leur hauteur par des membranes solides,

» comme le bois , pose & s'affaisse sur lui-
 » même. Ainsi , une figure d'argille , en pro-
 » portion de sa hauteur & du poids de la terre ,
 » est sujette à cet inconvénient dont il falloit
 » parler , puisqu'il engage le sculpteur à des
 » précautions particulières : celles , par exem-
 » ple , de commencer sa figure plus longue
 » qu'il ne faut , ou d'en tenir la plinthe assez
 » épaisse pour y retrouver la longueur néces-
 » faire , quand il s'aperçoit que sa figure est
 » devenue trop courte ».

Après avoir établi faussement la diminution du *modèle* , on donne un faux moyen d'y remédier. *Ce moyen est de faire un modèle d'argille , de l'imprimer dans du plâtre & de jeter ensuite de la cire fondue dans le moule.* Mais on ne peut pas imprimer un *modèle* tout humide ; il aura donc éprouvé une diminution avant d'être moulé : la cire en se refroidissant en éprouve une elle-même ; c'est donc remédier par deux défauts à un prétendu défaut. On sait d'ailleurs que les cires en sortant du moule , ont besoin d'être réparées ; elles ne sont donc pas , comme le *modèle* , le travail vierge de l'artiste. On continuera donc de ne recourir au procédé conseillé par M. de Jeaucourt , auteur de l'article *modèle* , dans l'ancienne Encyclopédie , que lorsque ce procédé sera nécessaire , comme pour les fontes en bronze. D'ailleurs les artistes continueront de faire du premier coup leurs *modèles* en cire ou en argille , comme ils le trouveront plus convenable.

M. de Jeaucourt soupçonne que les anciens différoient des modernes dans la manière de travailler le marbre d'après leurs *modèles* ; il en donne pour preuve qu'on ne s'aperçoit pas , même *dans les antiques d'un rang inférieur , que le ciseau y ait enlevé en quelqu'endroit plus qu'il ne falloit.*

S'il y a des antiques d'un rang inférieur , c'est qu'elles pechent par la proportion ou par la beauté des formes : on n'a donc pas enlevé précisément par tout ce qu'il falloit de marbre pour produire ces formes & ces proportions. La plus-belle statue possible est dans le bloc de marbre qui entre dans l'attelier du sculpteur : s'il ne sait pas en tirer cette statue , c'est qu'il n'a pas l'habileté d'enlever avec précision ce qu'il faut du marbre qui la cache. C'est qu'il ôte trop ou trop peu de marbre. Si M. de Jeaucourt accorde que des artistes modernes ont fait de belles statues , ils n'ont donc pas enlevé plus de marbre qu'il ne falloit ; & si l'on voit des statues médiocres , il ne faut pas supposer que l'artiste ait , par maladresse , enlevé trop de marbre ; mais qu'il n'avoit dans la pensée qu'un *modèle* médiocre , duquel a résulté un *modèle* médiocre en ar-

gille , d'après lequel il a fait une médiocre statue.

Il se peut que les anciens différaient en quelque chose des modernes dans la manière de travailler le marbre d'après le *modèle* ; mais cette différence devoit être peu importante , & sans doute le résultat étoit le même. Les modernes eux-mêmes ont , à cet égard , changé plusieurs fois de procédé. Voici comme M. Falconet décrit en abrégé celui qui est maintenant en usage.

» On place deux châssis pareils , marqués de
 » divisions semblables , l'un au-dessus du mar-
 » bre , l'autre , au-dessus du *modèle* , on y
 » pose un fil avec un plomb attaché au bout ,
 » sur chaque face du châssis ; ces fils tombant
 » jusqu'au bas de la figure , parcourent le chas-
 » sis à volonté ; on présente horizontalement
 » une fiche de bois dont la pointe touche le
 » *modèle* aux endroits où l'on veut prendre
 » une mesure , pour la rapporter sur le marbre ,
 » & la section de la fiche avec le fil étant
 » marquée , donne la mesure dont on a be-
 » soin ».

M. de Jeaucourt croyoit que ces mesures devoient rendre l'artiste timide ; il supposoit que les anciens avoient eu plus de hardiesse , & que , par conséquent , ils avoient eu aussi un autre procédé. Comme Michel - Ange a coupé le marbre avec une hardiesse qui tenoit de l'audace & de la témérité ; il veut que ce grand statuaire eût trouvé une route particulière & nouvelle , & il regrette qu'il n'ait pas daigné la communiquer aux artistes. Mais on sait qu'elle étoit la route que suivoient les sculpteurs du temps de Michel - Ange , & c'est insulter à sa mémoire que de le regarder comme un charlatan à secrets.

Le procédé des mesures a toujours été nécessaire , parce que la coupe du marbre a , de tous les temps , exigé de grandes précautions , & parce que , de tous les temps , l'artiste après avoir fait son *modèle* , a chargé un ouvrier subalterne de dégrossir le marbre , & de l'approcher plus ou moins de la forme de ce *modèle*. Il perdrait un temps inutile & précieux , s'il se chargeoit lui-même de ce premier travail ; mais il risqueroit aussi de perdre son marbre , s'il ne donnoit pas à l'ouvrier un moyen sûr de suivre des mesures précises.
 » La voie mécanique des mesures , dit M.
 » Falconet , n'est principalement que pour
 » l'ouvrier qui ébauche la figure ; l'artiste qui
 » la prend de ses mains , pour la faire & la
 » finir lui-même , voit les beautés du *modèle*
 » qu'il a fait , en ajoute ordinairement sur le
 » marbre , & n'a de méthode alors que ses
 » propres observations , son goût , son génie ,
 » & la nature. Ainsi Michel - Ange dont la
 » méthode est invoquée , on ne fait trop pour-

» quoi, auroit dû plutôt nous laisser sa chaleur,
 » sa pratique, sa hardiesse étonnante à travailler
 » le marbre, que cette route particulière &
 » nouvelle que l'on prétend qu'il fraya, &
 » qui cependant n'a pas empêché ce grand
 » sculpteur d'estropier savamment plus d'une
 » figure de marbre ».

Ce que M. Falconet avance ici est prouvé par quelques ouvrages que Michel-Ange a laissé imparfaits, & qu'il n'auroit pu terminer, parce que dans l'impétuosité de son travail, il avoit trop entamé le bloc.

Mais quand il seroit vrai qu'aucun statuaire moderne n'eût la hardiesse & la liberté des artistes de l'ancienne Grèce, & de Michel-Ange, il ne faudroit pas attribuer leur timidité au procédé qu'ils suivent en travaillant le marbre d'après le *modèle*, puisque rien ne leur défend, quand ils ont reçu leur bloc dégrossi par la main d'un ouvrier, de travailler avec une liberté de maîtres.

Il faut avouer que nous avons eu des artistes très-habiles à faire de beaux *modèles*, qui ont dû à cette habileté une grande réputation, & qui avoient très-peu d'habitude de travailler le marbre. Après avoir fait dégrossir le bloc par un ouvrier subalterne, ils étoient obligés d'avoir recours, pour avancer le travail, & l'approcher autant qu'il étoit possible du *modèle*, d'employer des artistes fort habiles, non pas peut-être dans l'art de créer, mais dans celui de copier très-exactement en marbre. Eux-mêmes recevant enfin l'ouvrage à très-peu près terminé, ne faisoient qu'y donner timidement quelques petits coups d'outils; ils le frotoient & le caressoient plutôt qu'ils ne le travailloient. Mais on ne sauroit dire en général que leur procédé fût celui des modernes. Je ne me rappelle plus quel sculpteur appelloit ces artistes trop peu ouvriers, des *potiers de terre*. Ils se vengoient en traitant de *marbriers* les artistes savans à travailler le marbre, mais moins heureux à composer de belles statues. Malgré ces reproches mutuels; il est aisé de sentir qu'il doit résulter pour l'art un grand avantage de la réunion des deux talens. L'ouvrage joint alors, à la beauté des formes & des proportions, une hardiesse de touche, un feu d'exécution qu'il ne peut recevoir que de la main du maître. C'est là peut-être ce que vouloit dire M. de Jaucourt, & ce qu'il n'a pas dit.

Mais si ces deux qualités ne peuvent être constamment réunies, il faut avouer que l'artiste qui sait faire de très-beaux *modèles*, trouvera toujours des ouvriers capables de les rendre en marbre peut-être avec un peu de froideur d'exécution, mais avec la précision la plus exacte, & qu'il est bien préférable au sculpteur qui sait très-bien tailler le marbre, mais qui ne fait *modéliser* que des ouvrages mé-

diocres. On fait que le Bernin & notre Bouchardon faisoient considérablement avancer le marbre d'après leurs *modèles*. C'étoit peut-être moins l'habileté du métier qui leur manquoit, que la patience de faire une seconde fois, sur une matière résistante, ce qu'ils avoient déjà fait si bien avec une substance plus docile. Nous ne prétendons par les louer ici d'avoir négligé la manœuvre de leur art; mais nous n'oserions non plus les condamner. Pendant que d'habiles ouvriers traduisoient en marbre les beaux *modèles* de Bouchardon, il en composoit de nouveaux, ou il consacroit ses laborieux loisirs à faire ces dessins si savans & si purs, que les amateurs recherchent avec tant d'avidité.

Quoique souvent, comme on l'a dit, un savant maître ajoute sur le marbre des perfections nouvelles à son ouvrage, cependant les beautés d'une excellente statue en marbre, & celles d'un excellent *modèle* peuvent se balancer, parce qu'elles ne sont pas toutes du même genre. Celles qui tiennent aux formes & aux proportions sont les mêmes; celles qui tiennent à l'exécution sont différentes. Le *modèle* étant fait d'une matière flexible, ses beautés respirent la facilité, le goût & même le ragoût: on aime à sentir & à suivre les traces variées du doigt qui s'est promené sur tout l'ouvrage; on aime à reconnoître ces coups d'ébauchoir, tantôt badins, qui donnent ici le feu & la vivacité à un oeil, l'esprit à une bouche, le sentiment à une narine, & là une aimable légèreté à un linge flottant, à une boucle de cheveux. Le travail du marbre est plus difficile, & par conséquent plus austère; il est moins susceptible d'esprit, mais il est plus capable de fierté; il se refuse au badinage de la main, mais l'empreinte du sentiment y est plus profonde; on reconnoît en général qu'il a coûté davantage, mais on jouit de l'habileté de l'artiste par-tout où l'on ne peut s'apercevoir qu'il lui ait coûté. Souvent la statue étonne plus, & le *modèle* se fait plus aimer: souvent aussi l'œil avide, & incertain se porte de l'un à l'autre, & n'ose dicter à l'esprit aucun jugement. Il faut avouer cependant qu'en général, sans parler de ce qui tient à l'art, l'éclat doux & tranquille du marbre lui obtient la préférence. (*Article de M. LEROUX*.)

MODELER (Verbe act.) *faire un modèle*. Le fait-on en terre? on se sert d'une argille bien lavée, bien netoyée, bien pétrie. En l'employant, on la pétrit encore une fois dans les mains, on donne aux différens morceaux qu'on en prend la forme grossière de ce qu'ils doivent représenter; & on achève de perfectionner cette forme avec les doigts, surtout avec le pouce,

& avec un instrument qu'on nomme ébauchoir.

Les fait-on en cire? le procédé est le même, quoique plus difficile, parce que la cire est moins maniable. On prépare la cire en y mêlant, par chaque livre une demi-livre d'arcanson ou colophane, & quelquefois de la térébentine, & en faisant fondre le tout avec de l'huile d'olive. On mêle plus ou moins d'huile, suivant qu'on veut rendre la cire plus ou moins maniable. Pour rendre plus agréable la couleur de ce mélange, on y fait entrer un peu de brun-rouge ou de vermillon.

On fait aussi, avec de la cire blanche, de fort petits bas-reliefs, en manière de camées, sur des fonds d'ardoise, d'ébène &c. On a traité le portrait dans cette manière qui est, par rapport aux grands modèles, ce que les dessins de Labelle ou de le Clerc sont par rapport aux cartons de Raphaël ou de Jules-Romain. En général, dans tous les arts qui tiennent au dessin, les ouvrages en petit composent un genre inférieur; mais, quand on y réussit, il n'est pas méprisable.

Les modèles des figures colossales destinées à être fondues en bronze, se font de plâtre.

Nous avons dit ailleurs combien il est utile aux peintres de savoir *modeler*, & nous avons appuyé cette opinion de la pratique de plusieurs grands maîtres. Un modèle vivant ne peut se poser volant en l'air ou assis sur des nuages; mais on peut placer une figure qu'on a *modélée* dans toutes les positions dont on a besoin, la retourner, la changer de place, & étudier celle où elle se compose le mieux. On peut *modeler* toutes les figures qui doivent entrer dans la composition & même quelques-uns des principaux accessoires, & en changer la disposition & l'ordonnance jusqu'à ce qu'on soit satisfait. Comme les sculpteurs préfèrent ordinairement la terre, les peintres devront souvent préférer la cire pour *modeler* leurs petites figures, parce qu'ils resteront maîtres de changer à leur gré les mouvemens de quelques parties en les pétrissant de nouveau, au lieu que la terre ne peut plus se manier, quand une fois elle est sèche.

MOELLEUX (adj.) Cette épithète énergique fait l'éloge du talent auquel on l'applique. C'est par ce mot que nous avons traduit en françois, le *morbo* des Italiens; car, on sait que chez eux l'art avoit son langage, avant que nous le connussions.

Qui dit *moelleux*, dit doux & agréable quelque soit l'objet auquel on l'attribue. Ainsi, en peinture, en sculpture, & en gravure, le *moelleux* est un moyen qui contribue à exprimer le gracieux, & même la beauté.

Cette qualité n'est guère applicable qu'aux opérations de la main, & jamais à ce qui tient

à l'invention, ni à tout ce qui dépend de l'esprit. Ainsi on ne dira pas d'une composition, d'une attitude, ni d'une expression, quelles sont *moelleuses*; mais on dit: ce tableau est d'un pinceau *moelleux*; ce sculpteur à une manière *moelleuse*; dans cette estampe les chairs sont *moelleuses*, &c.

Entreprendre de rendre par la parole, tout ce qui s'entend dans les arts, par *moelleux*, seroit un grand travail, & en même temps un travail inutile. L'examen d'un ouvrage sec, net, ou exécuté avec fermeté, à côté d'un autre qui sera rendu d'une manière *moelleuse*, en apprendra plus en un clin d'œil, qu'un volume d'écriture.

Bornons-nous donc à faire sentir de notre mieux ce que c'est qu'un ouvrage *moelleux*, en lui opposant ce qui ne l'est absolument pas, afin de montrer avec un peu de précision quelles sont nos idées sur ce point de pratique.

Le pinceau excessivement fondu & vapoureux est l'excès du *moelleux*; ainsi *Grimou*, ni le *Cavalier Libéri* n'ont pas possédé ce mérite. L'exécution molle & indécise est le défaut de ceux qui, cherchant le *moelleux*, n'ont pas assez de savoir pour conserver la justesse, ou au moins la *décision* nécessaire à l'expression des formes.

Ce qu'on nomme en peinture le *fondu*, n'est pas toujours le *moelleux*. Le Guide, & Annibal Carrache, ont bien fondu leurs couleurs; Louis Carrache, le Parmesan & sur-tout le Corrége, ont été *moelleux*.

En sculpture, le Flamand, le Bernin, & le Pucet ont exécuté *moelleusement*. Nous ne connoissons pas d'ouvrages antiques dans lesquels on rencontre cet agrément; on peut en donner la raison. Le *moelleux* est un mérite qui tient à la manière de faire; le savoir profond s'occupe moins de la façon dont il exécute, que d'exprimer fortement ce qu'il voit, ce qu'il sent; on ne peut donc guère trouver le *moelleux*, tout aimable qu'il est, dans les ouvrages antiques. Ces premiers maîtres de l'art ont bien su faire tout jusqu'à la grace, sans s'occuper des charmes de l'exécution: au lieu que la trop grande recherche, & l'estime excessive de la manière agréable tendent à l'éloignement du sublime, & même à la chute de l'art.

George Mantouan, & Marc-Antoine n'ont pas fait des estampes *moelleuses*, comme Pontius, les Nanteuils, les Massons, & beaucoup d'autres; mais ils ont, par leurs connoissances dans les formes rendre les traits sublimes de Raphaël, & même de Michel-Ange.

Quoi! s'écriera-t-on, ce *moelleux* si vanté, si séduisant seroit incompatible avec le grand style? vaine exclamation que ne fera pas celui qui fait en quoi consiste le sublime. (*Article de M. Robin.*)

M O U R S (subst. fem.) La loi qu'Horace, &

avant lui Aristote, & avant eux la raison avoit portée pour les Poètes, doit être observée par les peintres : *servandi sunt tibi mores*, (il faut observer les *mœurs*.)

Il est permis de se tromper, & même de prendre quelques licences sur certains détails du costume. Ce seroit une sévérité pédantesque de faire à un artiste de durs reproches, parce que, dans un tableau représentant quelque sujet de l'antiquité, il auroit peint une forme d'habit, de casque, de quelque ustensile dont on ne trouveroit pas le modèle sur les bas-reliefs ou les médailles : mais le peintre & le statuaire doivent connoître les *mœurs* & les usages du temps, du pays où s'est passée l'action qu'ils représentent. Une femme de l'Ionie aura des graces voluptueuses; une femme de Sparte, l'audace d'un courage viril. Il faut qu'on reconnoisse qu'elle seroit capable de dire à son fils partant pour le combat : *reviens avec ce bouclier, ou sur ce bouclier* : parce que c'étoit une infamie de perdre cette arme, & parce que c'étoit sur leur bouclier qu'on rapportoit les morts.

Les hommes même médiocrement instruits savent à peu près dans quels temps, & chez quels peuples ont brillé les richesses, le faste, les arts de luxe. Le peintre ne peut donc les tromper, & ne fait que dévoiler son ignorance, quand il suppose le luxe & la richesse dans un siècle ou chez un peuple pauvre. C'est une faute souvent d'autant moins pardonnable qu'elle est commise volontairement : les peintres croient enrichir leurs tableaux en y prodiguant l'or, la soie, les ornemens d'un luxe recherché, comme si la richesse de l'art étoit la même que celle des nations corrompues. Ils ressembleront à ce peintre contemporain d'Apelles, qui faisoit Hébé riche, ne pouvant la faire belle. Ils couvriront d'or un général lacédémonien, dans les temps où les métaux précieux étoient exilés de Lacédémone. Ils donneront une épée d'or, un casque d'or à Jason, à Thésée, tandis que même les rois qui assistèrent au siège de Troye n'avoient que des épées enrichies de cloux d'argent, & qu'une queue de cheval faisoit l'ornement de leur casque : ils décoreront de colonnes corinthiennes la maison du souverain de la pauvre Itaque, quoique Callimaque, inventeur du chapeau corinthien, n'ait fleuri que dans la soixante & quatrième olympiade environ 525 ans avant notre ère. Ils feront entrer la soie dans les habits des austères patriciens de l'ancienne Rome, tandis que les Romains, long-temps pauvres, ne purent connoître la soie qu'après avoir fait des conquêtes dans l'Orient. Les *mœurs* sont la grande partie du costume; celle que jamais il n'est permis de négliger.

C'est encore aux *mœurs* que se rapporte l'expression, parce qu'il est essentiellement dans les

mœurs, que les traits & les mouvemens des hommes, s'accordent avec les actions dont ils sont occupés, avec les affections qu'ils éprouvent. Il est également dans les *mœurs* que l'habit, le maintien répondent à l'usage, au sexe, à la dignité, aux fonctions des personnes, & quelquefois même aux circonstances où elles se trouvent.

Si l'artiste doit observer les *mœurs*, il ne doit pas moins respecter les *bonnes-mœurs*. Manquer au premier précepte, c'est ne pas montrer que de la négligence ou de l'ignorance; enfreindre le second, c'est manifester un cœur corrompu, une âme inférieure à la dignité de l'art. On répondra que cependant des artistes respectés, Michel-Ange, Jules-Romain, ont souillé leurs pinceaux pour des peintures obscènes, & nous serons obligés d'en faire le triste aveu : mais la sagesse pittoresque de Raphaël, du Poussin, de Rubens est toujours restée sans reproche. D'ailleurs, il ne faut pas confondre l'égarement passager de quelques hommes célèbres, avec le choix de quelques artistes avilis, qui semblent avoir eu pour objet principal de leur art, le dessein de corrompre les *mœurs* ou d'en consacrer la corruption. On ne peut heureusement faire aujourd'hui ce reproche qu'à quelques ouvriers dans un des genres subalternes de la peinture, qui trouvent d'autres ouvriers en gravure toujours prêts à multiplier leurs méprisables productions. (*Article de M. LEVESQUE.*)

MOL & MOLLESSE. Un tableau *mol*, un dessin *mol*, une touche *molle* sont des expressions par lesquelles on désapprouve.

La *mollesse des chairs*; une certaine *mollesse dans le pinceau*, dans les contours sont des expressions par lesquelles on loue.

Comment rendre raison de ces différens sens ? ce qu'on peut remarquer, c'est que *mol* qui désigne un défaut s'applique à des objets généraux, & *mollesse* à des objets particuliers : un tableau *mol*, c'est à dire, dont l'exécution est *molle*, suppose dans celui qui l'a fait, un génie nonchalant, un talent privé de ressort & de vigueur. Il en est de même d'un dessin. Quant à la touche, comme elle est le signe de l'expression, de l'énergie & de l'esprit, la *mollesse* ne doit & ne peut lui convenir.

Venons à l'idée de la *mollesse* appliquée à des objets particuliers de la peinture.

La *mollesse des chairs*, exprime une qualité particulière, une douce flexibilité qui caractérise la chair des enfans & des femmes.

Une certaine *mollesse* dans le pinceau revient au *molle atque facetum* qu'Horace considère comme une perfection, & dans ce point, la manière de peindre a quelque ressemblance avec la manière d'écrire.

Enfin la *mollesse* des contours se rapporte à cet *ondoyant* que l'on souhaite dans le trait des figures des jeunes-hommes & des jeunes filles. Une certaine souplesse dans le crayon, dans la main, dans le pinceau, produit en effet ces courbes si douces qui ont la *mollesse* des flots d'une mer qui cesse d'être agitée.

Les tours des langues qui semblent offrir des singularités & quelquefois des contradictions & qu'on croit des effets du caprice des hommes, sont souvent, quand on se donne la peine de les bien observer, des effets justes d'un instinct qui, pour ainsi dire, raisonne sans que nous nous en apercevions. Nous voulons quelquefois les corriger, ou nous les condamnons, & nous faisons comme les mauvais maîtres à danser qui, en prétendant donner de la perfection aux mouvemens naturels, leur donnent de la roideur, tandis que l'instinct, en se prêtant à la pondération & aux loix de l'équilibre, les rendoit souples & agréables par cette *mollesse* qui n'est point un défaut.

Artistes, si vous peignez des enfans, de jeunes femmes, des Amours, des Génies, des Nymphes, observez cette *mollesse* qui caractérise, par le trait & par le pinceau, le tissu fin de leur peau, la souplesse de leurs mouvemens, enfin cette flexibilité des muscles & des articulations, perfection de leur faiblesse.

Mais en laissant aller avec une sorte d'abandon votre pinceau & votre touche pour mieux rendre ces caractères, ne vous en faites pas tellement une habitude, que vous ne puissiez la vaincre quand il vous faudra peindre Hercule, Mars & des figures vigoureuses, qui demandent que votre esprit & votre main participent de l'énergie que vous devez leur donner.

Ce n'est pas de la dureté & de la sécheresse qu'on appelle *force* en peinture; ce n'est pas de l'indécision & en quelque sorte de l'inertie qu'on appelle *mollesse*. J'aurois peine à décider quelle est la plus grande de ces deux imperfections; mais la sécheresse & la dureté même sont des défauts, dont il est possible qu'on se corrige, tandis, que la *mollesse*, qui conduit à n'avoir aucun caractère, est peut-être sans ressource. (*Article de M. WATELET.*)

MONOCHROME. Quoique ce mot soit inconnu dans les ateliers des peintres, & qu'il ne soit employé que par les savans, il doit cependant trouver place dans le dictionnaire des arts. Il est composé de deux mots grecs, *monos*, seul & *chrôma*, couleur. Il désigne donc une peinture d'une seule couleur, telle qu'elle fut dans l'origine de l'art.

La peinture égratignée dont Polidore décoroit les édifices de Rome, les camaïeux, les grisailles, les dessins arrêtés quant à la partie du

clair-obscur, les estampes enfin, sont des peintures *monochromes*.

Comme la peinture *monochrome* renonce au charme des couleurs, elle est obligée de racheter ce défaut par toutes les autres beautés de l'art, surtout par celles des formes & de l'expression. Son austérité, que l'on peut comparer à celle de la sculpture, semble lui interdire tous les agrémens subalternes que la peinture relève par le prestige du coloris, & lui faire un devoir de tout ce que l'art a de grand, de noble, d'imposant. En renonçant à l'espérance de charmer les yeux par la magie des teintes, elle contracte l'obligation de parler à l'âme & de satisfaire l'esprit. C'est ainsi que Polidore, célèbre disciple de Raphaël, renonçant à soutenir son art par la variété des couleurs, mérita cependant de tenir un rang illustre entre les plus grands peintres. Mais quand on ne traite que petitement de petits sujets dans les tableaux qu'on nomme *camaïeux*, ce genre très subalterne fut à peine compté entre les différentes manières de peindre; c'est ainsi qu'on dédaigne de compter entre les productions de la statuaire, ces terres-cuites que font des artisans en sculpture pour la décoration des jardins. En général, quand dans les arts, on se dispense de vaincre certaines difficultés, on se soumet dès lors à la loi de commander à l'estime des hommes par des beautés qui l'emportent sur celles que promettent ces difficultés vaincues. (L.)

MONOTONE (adj.). Ce mot a, dans la langue de l'art, le même sens & le même emploi que dans la langue ordinaire, & signifie *qui n'a qu'un seul ton*: mais les artistes disent encore plus volontiers, en parlant d'un tableau, qu'il est égal de ton, de couleur, qu'il est fade, qu'il est gris; qu'il fait le *camaïeu* &c. On exprime aussi la *monotonie* en désignant la couleur qui domine dans un tableau, & l'on dit qu'il donne dans le roux, dans le jaune, dans le violâtre, dans le noir, dans la farine, &c.

La *monotonie* est un grand défaut, sans doute. Le trop grand éclat des couleurs, l'excessive variété des teintes, le luisant exagéré de certaines parties, en est un autre, surtout dans le genre de l'histoire qui doit laisser du repos au sens de la vue, pour que l'esprit ait le loisir de se fixer aux grandes parties de l'art, celles qui parlent à l'âme.

On dit quelquefois d'un petit tableau que c'est une perle, & c'est un éloge: mais ce n'en seroit pas un pour la représentation d'un sujet grave & majestueux, parce qu'elle doit plutôt en imposer qu'éblouir, commander l'attention & le respect que charmer les yeux. (L.)

MORBIDESSE. (subst. fem.) Ce mot vient de l'italien *morbidezza*, & nos artistes l'ont adopté. Les Italiens appellent *morbido* ce qui est délicat, souple, doux au toucher. On appelle *morbidesse* dans les arts, ce qui semble, dans l'imitation de la nature, avoir cette délicatesse, cette mollesse aimable qu'offre la nature elle-même. La *morbidesse* se trouve surtout dans le sentiment des chairs, lorsqu'elles ont à l'œil, dans un tableau, toute la souplesse, toute la douceur qu'elles auroient au toucher dans un beau modèle vivant. Le Corrège a donné le premier des exemples d'une *morbidesse* que ses successeurs ont difficilement imitées. Elle contribue beaucoup à l'agrément, à la grace, à la vérité des figures de femmes & d'enfants. Le défaut contraire au mérite de la *morbidesse* c'est celui de ces peintres lechés qui donnent à tous les objets une surface lisse & luisante. Ils ne pensent pas que cet éclat ne peut être produit que par des corps durs & polis sur lesquels les rayons rejaillissent. Le Pucet & d'autres habiles sculpteurs ont prouvé que, sous une main savante, les matières les plus dures, telles que le marbre, ne se refusent pas à la *morbidesse*. (L.)

MOSAÏQUE. (subst. fem.) Sorte de peinture qui opère avec des pierres colorées, naturelles ou artificielles. Le tableau a toute l'épaisseur qu'on juge à propos de donner à la longueur des pierres que l'on emploie, & dans toute cette épaisseur, il est parfaitement le même, au lieu que les tableaux faits par les autres manières de peindre, n'ont qu'une surface, & sont détruits dès que cette surface est altérée. Toute la partie supérieure d'une *mosaïque* peut être éraillée, gâtée, méconnoissable : pour faire revenir le tableau effacé, il suffit de lui rendre le poli ; & cette opération, que des accidens rares peuvent seuls rendre nécessaire, peut se recommencer tant que l'ouvrage conserve encore quelque reste d'épaisseur. On pourroit donc appeler cette peinture éternelle s'il y avoit quelque chose d'éternel sur la terre. On en donnera les procédés dans le dictionnaire de pratique.

On sent l'avantage qu'auroient les hommes pour exercer leur perfectibilité dans toute son étendue, si les arts qu'ils inventent & qu'ils approchent de la perfection, pouvoient être exercés par des moyens durables. La perfection est le fruit du temps : elle se compose de l'intelligence, des découvertes, des succès des générations qui se succèdent. Si cette succession est interrompue, si une génération perd le souvenir des découvertes & de l'industrie des générations qui l'ont précédée, cette industrie, ces découvertes sont comme si elles n'avoient jamais existé, & pour revivre, il faut qu'elles

soient inventées de nouveau ; il faut repasser par tous les mêmes degrés de première maladresse, de premiers tâtonnemens, de perfectionnemens lents & successifs, avant de les rétablir au même état où elles avoient été dans des temps qui n'ont laissé aucune trace. Si les beaux ouvrages de la peinture, de la musique grecque s'étoient conservés, comme une partie de ceux de la sculpture & de l'architecture, les nations modernes, en sortant de la barbarie, auroient trouvé de beaux modèles à suivre ; elles seroient parties du point où les auroient placées ces modèles, & dans les siècles éclairés qui se sont suivis, elles n'auroient eu qu'à ajouter à ces arts, qu'elles furent obligées de créer, des perfectionnements nouvelles.

C'est le service qu'anroit rendu la *mosaïque* à l'art de la peinture, si elle avoit été portée par les anciens au degré de perfection à laquelle elle a été élevée dans la Rome moderne, & si on l'avoit appliquée au même objet. Nous aurions pu trouver dans le sein de la terre, & sous de vieux décombres, d'exactes imitations des tableaux d'Apelle, de Zeuxis, d'Euphranor : un poli nouveau leur auroit rendu leur première jeunesse, & les productions pittoresques du règne d'Alexandre se reproduiroient à nos yeux précisément dans le même état, où les contemporains de ce prince la virent sortir des ateliers des artistes.

Des tableaux, ouvrages des peintres les plus célèbres, ont été imités à Rome avec des pâtes d'émail coloré, taillées en petits morceaux joints les uns aux autres par un mastic d'une extrême dureté. Ces peintures dont les teintes ne changent point, que l'humidité ne peut pénétrer, que l'air ni le soleil ne peuvent altérer, qui échappent à toutes les causes ordinaires de destruction, qui ne seroient même décomposées qu'avec effort, par des barbares armés d'un fer destructeur, conserveront, pendant un nombre de siècles qu'on ne peut évaluer, un témoignage sensible de l'état de l'art au tems où furent faits les originaux de ces précieuses imitations.

Les anciens ont inventé la *mosaïque* ; mais ils ont négligé de la porter à la perfection, & ce qui est encore plus déplorable, de l'appliquer à des usages assez importants. Il ne paroît pas qu'on l'ait jamais employée à copier les ouvrages des grands peintres, dont les noms & la réputation sont seuls parvenus jusqu'à nous. La plus grande utilité que nous ayons retirée de ce qui nous reste de la *mosaïque* antique, a été d'en connoître les procédés, & de pouvoir la consacrer à un meilleur emploi.

Mais qui, en apprenant que nous nous sommes mis sur la voie des avantages d'une si belle invention, ne croira pas qu'on doit trouver cette branche de la peinture soigneusement cultivée partout où les arts fleurissent ? & ces

pendant, quoiqu'en différentes parties de l'europe, il se soit élevée de brillantes écoles de peinture, Rome seule cultive la *mosaïque* & la consacre à son plus bel usage. Le désir d'embellir le plus superbe des édifices où les chrétiens exercent leur culte, a fait concevoir & exécuter le projet d'y rendre les peintures autant & même plus durables que le solide monument qui les renferme. Mais, il en faut convenir, les Romains ont eu moins en vue les intérêts de l'art en lui-même, que ceux de l'édifice qu'ils se plaisaient à décorer, & l'ami des arts voit avec douleur que le seul moyen de réparer le défaut trop sensible de la peinture, sa courte durée, est connu depuis long-temps, & est partout négligé.

Plus l'art de la peinture s'éloignera de la perfection qu'il atteignit dans des siècles fameux par la réunion des plus grands artistes, & plus on reconnoîtra douloureusement les funestes impressions du temps. Nous touchons à ces momens déplorables : les beaux tableaux de l'Italie s'altèrent ; il est des villes où cette dégradation est presque parvenue à son comble. Venise voit se dérober sous une obscurité profonde le chef-d'œuvre des Titiens, des Veroneses, des Tintorets, des Bassans : Bologne voit, d'année en année, disparaître le bel accord des tableaux des Carraches ; encore un ou deux siècles ; la correction ; la fierté, la profondeur de cette aimable & savante école ne seront plus appréciables que par des récits toujours vagues, des descriptions souvent inexactes, des souvenirs à demi-effacés, des copies imparfaites, des estampes qui présentent l'imitation de quelques parties, sans pouvoir suppléer à celles qu'il ne leur est point accordé de reproduire.

Quels moyens pourront donc soutenir les arts dans leurs révolutions, ou les faire promptement renaître, s'ils venaient à périr, victimes encore une fois de la barbarie ? les sciences, les lettres se perpétueroient, parce que leurs productions multipliées par l'art de l'imprimerie, sont répandues dans presque toutes les parties de la terre, & que la barbarie ne pourroit les frapper toutes à la fois. Mais qui sauveroit, qui reproduiroit la peinture. La *mosaïque* seule peut rendre à cet art le même service, que les connoissances humaines doivent à l'imprimerie, & lui assurer la même durée, la même perpétuité.

Il ne faut pas se dissimuler cependant que les plus parfaites peintures modernes en *mosaïque* ne sont que des copies. Mais les dessins & les estampes par lesquels on se propose de multiplier & de conserver les chefs-d'œuvre de l'art ne sont aussi que des copies, avec la différence que celles de la *mosaïque* offrent le système du coloris, joint au système de la composition que conservent les estampes, & au caractère

général du dessin qu'elles ne conservent pas aussi religieusement.

Dailleries si l'on envisageoit une fois la *mosaïque* sous cet utile point de vue, les artistes jaloux de leur réputation dirigeroient eux-même avec soin les parties les plus essentielles des ouvrages qu'on fait en ce genre d'après leurs tableaux ; peut-être feroient-ils encore plus, & y mettroient-ils eux-même la main, sur-tout pour assurer la justesse du trait & de l'expression. C'est ainsi qu'ils ne dédaignent pas de corriger les copies destinées ou peintes que l'on fait d'après eux, de conduire les graveurs qui travaillent d'après leurs tableaux, & de faire sur les épreuves que les artistes font tirer de leurs planches ébauchées, des retouches qui les guident dans la suite de leurs travaux.

D'habiles peintres vivans pourroient rendre ce bon office à la mémoire des grands maîtres qui ne sont plus, & dont les tableaux déjà dégradés menacent d'une prochaine & entière ruine. Mais il est temps d'apporter ce remède, déjà tardif, à l'entière destruction de tant de chefs-d'œuvre. Mais le zèle de quelques particuliers seroit impuissant à l'administrer ; il faut l'attendre de quelque prince ami des arts, ou de quelque ministre curieux d'éterniser la gloire qu'ils procurent aux nations qui les ont vu fleurir dans leur sein. Ce projet étoit digne de Colbert, & l'on peut croire qu'il l'auroit adopté s'il en avoit connu l'importance.

Le cabinet du roi de France renferme des chefs-d'œuvre nombreux des plus grands maîtres de l'Italie : les palais, les temples conservent les plus beaux tableaux des plus célèbres maîtres français : tant de trésors sont-ils condamnés à périr bientôt, lorsqu'on possède le moyen de leur procurer une durée inaltérable, & de faire connoître leurs talens & leur génie à la postérité la plus reculée ?

Il faudroit qu'une fabrique, ou peut-être même une académie fût consacrée à cet objet. Pourquoi tant de jeunes gens qu'eux-mêmes, ou leur parens, destinent à la peinture, mais que la nature plus puissante destine à n'y avoir jamais que des succès médiocres, ne se consacrent-ils pas à immortaliser les chefs-d'œuvre des grands maîtres quand ils auroient enfin reconnu qu'eux-mêmes ne sont pas nés pour en produire ? pourquoi ne chercheroient-ils pas à immortaliser leurs noms en les plaçant à côté des artistes immortels. Pourquoi dédaigneroient-ils la gloire d'apprendre à la postérité que leurs talens lui ont conservé les talens des Raphaëls, des Titiens, des Poussins, des Le Sueurs ? on voit tous les jours des élèves qui s'étoient destinés d'abord à la peinture, se consacrer en suite à répandre par la gravure la gloire des

des grands maîtres; pourquoy n'en verroit-on pas se consacrer de même à la *mosaïque*?

Nous avons des manufactures dont l'objet est de reproduire en tapisseries les travaux des habiles peintres: mais les couleurs des tapisseries s'altèrent promptement; les tapisseries elles-mêmes seront peut-être détruites par les vers, avant que le temps ait anéanti les tableaux qui leur ont servi de modèles: on consacre de grandes sommes à des reproductions si fragiles; & l'on refuseroit des dépenses à peu près semblables à des reproductions qui doivent éteindre la faulx du temps!

Voyez à Rome des tableaux du Dominiquin, du Ciro Feri, &c., décolorés, noircis, méconnoissables même pour les maîtres qui les ont faits: & voyez briller du plus bel éclat, dans la basilique de Saint-Pierre, les imitations en *mosaïque* de ces mêmes tableaux; reconnoissez toute l'importance de cet art conservateur, & confiez-lui le soin d'assurer pour toujours à la patrie le lustre qu'elle a reçu de la culture des arts. (*Article de M. WATELET.*)

RECHERCHES historiques sur la peinture appelée M O S A I Q U E.

Pline dit que les pavés peints & travaillés avec art sont venus des Grecs: qu'entr'autres celui de Pergame, qui étoit un bâtiment appelé *asarotos*, travaillé par Sosus, étoit le plus curieux. Ce mot d'*asarotos* veut dire qui n'a pas été balayé, & on lui donnoit ce nom, parce qu'on voyoit si industrieusement représentées sur ce pavé les miettes & les falerés qui tombent de la table, qu'il sembloit que ces objets fassent réels, & que les valets n'avoient pas eu le soin de bien balayer les chambres. Ce pavé étoit fait de petits coquillages, peints de diverses couleurs. L'on y admiroit une colombe qui buvoit, dont la tête portoit ombre sur l'eau.

Ensuite parurent les *mosaïques* que les Grecs nommoient *lithostrota*. Elles commencèrent à Rome sous Sylla qui en fit faire un pavé à Préneste, dans le temple de la fortune, environ 170 ans avant notre ère. Le mot *lithostroton*, signifie seulement, dans la force du grec, un pavé de pierres: mais on entendoit par là, ces pavés faits de petites pierres jointes & comme encastrées dans le ciment, représentant différentes figures par la variété de leurs couleurs & par leur arrangement. Quelque temps après on ne se contenta pas d'en faire pour des cours & pour des salles basses, mais on s'en servit dans les chambres; & comme s'il eût été mal séant de fouler aux pieds des ouvrages si délicats, on en lambrissa les murailles des palais & des temples. Il semble même que Pline veuille dire, qu'on ne s'en servoit plus pour les pavés. *Pulsa deinde ex humo pavimenta in camera transiere e vitro.*

Beaux-Arts. Tome I.

Neant-moins le grand nombre qu'on en trouve aux pavés faits dans les siècles postérieurs, me persuade qu'ils n'en ont pas absolument été bannis, mais que cette sorte de peinture fût employée plus ordinairement à d'autres ornemens; comme entr'autres aux bâtimens appelés *musæa*, qui représentoient des grôtes naturelles. On donnoit à ces sortes de pavés le nom de *musæa*, *musia*, & *musiva*, parce qu'on attribuoit aux muses les ouvrages ingénieux, & qu'on y représentoit les muses & les sciences. Nous avons même à Lyon l'église ancienne de saint-Irénée qui étoit toute pavée d'une *mosaïque*, où l'on voit encore dépeintes, la rhétorique, la logique, & la prudence.

Il se peut que les édifices publics destinés pour les assemblées des gens de lettres, appelés *musæa*, fussent embellis de ces ouvrages, & il y avoit de ces musées en plusieurs endroits. Il y avoit dans Athènes une colline célèbre de ce nom, où fut enterré le poète Musée, & à Trozene, dans le Péloponèse, un temple dédié aux muses appelé pour cela musée: il étoit destiné aux gens de lettres; & Pitteus y avoit enseigné la rhétorique. Il avoit composé sur cet art un livre que Pausanias dit avoir lu....

Le terme de *mosaïque* est venu du mot latin *musivum*, & suivant cette étymologie, il faudroit prononcer *musaique*; c'est à tort que quelques uns l'ont fait dériver de Moïse ou des Juifs. Saumaïse, dans ses commentaires sur les six auteurs de l'histoire d'Auguste, ne veut pas que le mot *mosaïque* soit pour les pavés, mais seulement pour les voutes, les lambris & les culs de lampes qu'on nommoit *abfides* & qui en étoient très souvent ornés; quoiqu'il avoue qu'il se fit aussi des pavés de *mosaïque*, c'est-à-dire de petites pierres dont on représentoit différentes figures. Il fait voir que les Latins l'appeloient *testellata opera* & les Grecs *pséphologita* & *chondrobolia* du mot *chondros* qui signifie une petite pierre. Toutefois comme l'usage nous autorise à donner le nom de *mosaïque* aux pavés, aussi bien qu'aux lambris des ouvrages en *mosaïque*, nous nous en servirons sans scrupule.

Perrault, dans son docte commentaire sur Vitruve, distingue très-bien les pavés de pièces rapportées que Vitruve appelle *pavimenta sectilia* d'avec la *mosaïque*; car il est certain, dit-il, que les pièces dont la *mosaïque* étoit faite, devoient être cubiques, ou approchantes de la figure cubique, afin qu'elles se joignissent parfaitement l'une contre l'autre, comme les points de la tapisserie à l'aiguille, & qu'elles pussent imiter toutes les figures & les nuances de la peinture, chaque petite pierre n'ayant qu'une couleur.

Mais cela ne convient pas à l'ouvrage de pièces rapportées, pour lequel on choisit des

pierres qui aient naturellement les nuances & les couleurs dont on a besoin, en sorte qu'une même pierre a tout ensemble & l'ombre & le jour, ce qui fait qu'on les taille de différentes figures suivant le dessin qu'on veut exécuter; c'est en cela que consiste l'essence du *pavimentum sectile*. C'est de cette manière qu'est fait un très-beau pavé de pièces rapportées de marbre dans le dôme de Sienne; & c'est de la même façon qu'on fait présentement à Paris, aux Gobelins, des tables de pièces rapportées de marbre, de lapis lazuli, de jaspe & de plusieurs autres pierres précieuses.

Suetone, dans la vie de Jules-César, parle de ces deux sortes de pavés, que Jules-César faisoit porter avec lui à l'armée, pour les faire promptement accommoder dans la tente. *In expeditionibus tessellata & sectilia circumtulisse*. Sur quoi on peut consulter le commentaire de Casaubon, qui fait plusieurs remarques curieuses sur ces pavés, & sur leurs noms, grecs & latins. Il en fait une erreur sur le mot *lithostrotion*, qui est le lieu où fut mené Jésus-Christ pour être jugé par Pilate. Ce mot signifioit un pavé de pierres taillées ou rapportées, tel qu'étoit la salle du tribunal que les Juifs appelloient en leur langue *gabbata*.

On trouve de ces pavés de marquetterie presque dans toutes les villes anciennes, & particulièrement dans celles qui ont été des colonies romaines. Mais on prend rarement le soin de les conserver dans leur entier.

En 1677 dans Avanches qui est une des plus anciennes villes des Suisses, on en trouva un, où il y avoit plusieurs figures d'oiseaux & des compartimens, avec ces lettres écrites dans le milieu :

POMPEIANO ET AVITO

COSS. KAL. IAN.

Ce qui marquoit que ce lieu, où apparemment il y avoit eu quelque temple, avoit été dédié un premier jour de janvier, sous le consulat de Pompeianus & d'Avitus qui entrèrent en charge l'année de notre ère 210, & de la fondation de Rome, 961 selon les fastes du capitol. Mais ce pavé a été tout gâté, & sans le soin de quelques curieux, on en auroit même perdu le souvenir.

Berger, dans son histoire des grands chemins, décrit un pavé de *mosaïque* qui est dans l'église du monastère de Saint-Remi de Reims, où se trouve la Sainte-Ampoule... &c...

Jean Poldo Dalbenas, dans ses antiquités de Nîmes, fait mention du pavé de *mosaïque* qui se voyoit de son temps dans l'église cathédrale de Nîmes, & qui représentoit des figures d'arbres, d'oiseaux & d'autres animaux, de même qu'un autre qu'on avoit transporté de Saint-Gilles proche de Nîmes à Fontaine-

bleau; ce qui l'oblige à parler assez au long de ces sortes de pavés. Il dit qu'on les appelle en France *mosaïque*, ou *musaique*, se servant indifféremment de ces deux mots selon l'usage de son temps. Il remarque, que dans le code livre X. titre de *excusar. arif.* Les empereurs Theodose & Valentinien dispensoient des charges publiques les ouvriers de *mosaïque*, *musivarios*: que Cicéron, dans son Brutus, parlant du style de Marcus Calidius, dit que ses expressions étoient composées & rangées comme les petits quarrés de l'ouvrage vermiculé.

Les *mosaïques* devinrent si communes à Rome, que les Papes en firent faire dans une grande partie des églises, comme nous l'apprend le bibliothécaire Anastase: il dit que Léon IV. en fit faire dans l'église de Saint-Pierre, Sergius II. dans celle de Saint-Martin, Grégoire IV. dans celle de Latran; & que ces *mosaïques* étoient dorées en quelques endroits, comme on en voit encore en Italie: c'est ce qui fait une des beautés de l'église de Saint-Marc à Venise.

Spartien, dans la vie de Pessennius Niger, dit que cet empereur, n'étant encore que particulier, étoit si particulièrement aimé de Commode qu'il étoit peint dans les jardins commodiens entre les amis de Commode, dans une voute de *mosaïque*, portant en procession les mystères d'Iris: *in porticu curva pictum de musivo*.

Voici une inscription que le cardinal de Medici a fait apporter de la côte d'Afrique proche Tunis, à Florence, & qui parle d'une *mosaïque* dont une voute étoit embellie.

..... ATA PECUNIA PERFECIT.

ET DEDICAVIT ET OB DEDICATIONEM.

PUGILUM CERTAMINA EDIDIT.

ET DECURIONIBUS

SPORTULAS ET POPULO GYMNASIUM EPULUM DEDIT.

ET HOC AMPLIUS PRO SUA LIBERITATE CAMERAM

SUPER POSUIT ET OPERE MUSEO EXORNAVIT.

...CUM...AREIS.. FELICE ET RUFINO

...DED...OB. QUAM DEDICAT.

EPUL. DEC. ET POPULO FRUM. DED.

Cette inscription fait mention de quelque bâtiment pour la dédicace duquel on avoit donné des combats de luitteurs, des présens aux decurions, & un festin au peuple; & à cet édifice on avoit ajouté une voute ornée de *mosaïque* sous le consulat de Félix & Rufinus.

Il y a apparence que ces *mosaïques* étoient communes à Lyon; car on marque que dans l'église d'Enay tout le pavé près de l'autel étoit en *mosaïque*. Le pape Pascal II. qui rebâtit cette église, y est représenté avec ce vers :

Hanc ædem sacram Pascalis Papa dicavit.

avec quatre autres vers sur la révérence qu'on doit avoir en approchant de l'autel. Toute l'église de Saint-Irenée en étoit aussi pavée, & l'ouvrage même en est assez grossier & ne peut gueres être plus ancien que celui d'Enay; c'est-à-dire, environ du dixième siècle. On en a trouvé encore ailleurs des fragmens, particulièrement du côté de Fourvière qui a été l'endroit de la ville le plus habité.

Celle dont je vais parler fut trouvée en l'année 1676. dans la vigne de M^r. Caffaire à Lyon.

Le pavé qui est resté entier long d'environ 20 pieds & large de 10, est tout orné de cette *mosaïque* à carreaux & compartimens différens & fort ingénieux : dans le milieu est un carré d'environ trois pieds de haut & quatre de large, où est représenté un groupe de quatre figures.

Il est facile de voir par les pièces qu'on a rompues de ce pavé, qu'on faisoit une couche épaisse de deux travers de doigts ou environ, avec un stuc fait de chaux & de poudre de marbre dans lequel on enchaçoit & rangeoit de petites pierres, ou de petits marbres, taillés en carrés longs; environ la moitié de leur longueur étoit encaissée dans le ciment, comme les dents dans la machoire. Pour y représenter les figures qu'on vouloit, ceux qui y travailloient devoient entendre parfaitement le dessin & choisir des pierres de différentes couleurs, comme blanc, rouge, noir, & grisâtre, pour faire les couleurs, & les ombres selon leur disposition.

Ces couleurs étant naturelles, le temps ne pouvoit les effacer : en effet, celles que l'on trouve à présent n'ont rien perdu de leur couleur, ni de leur vivacité.

Felibien dans son livre intitulé principes d'architecture, sculpture, & peinture, parle de la pratique de cette façon de peindre.

Il est à remarquer que des satyres étoient souvent représentés dans les *mosaïques* payennes; ce qu'on peut inférer de ces vers de Nilus, *epigramm. liv. 4.*

Πως ἐκ λίθου ἄλλοθεν ἄλλης.

Εὐμφορτος γνομὴν ἐξ Ἀπίνης σατορὸς.

C'est-à-dire, » comment est-il possible que de plusieurs pierres jointes ensemble je sois devenu si promptement un satyre? Il faut que ce pavé ait été fait du temps que les Romains étoient maîtres de cette ville, & qu'ils étoient encore Payens; puisque leurs Dieux y sont représentés. La belle manière & la beauté du dessin me font croire qu'il a été fait dans le premier ou second siècle de notre ère, & ce pouvoit être un salon de quelque maison d'une personne de qualité, plutôt que d'un temple dédié à ces divinités; car il semble que dans

un de leurs temples on n'auroit pas représenté sur le pavé, des Dieux qui auroient pû être foulés aux pieds par ceux qui seroient venus pour les adorer : on les auroit plutôt placés dans le chœur ou sur les autels, pour y être exposés aux yeux de tous ceux qui les visiteroient.

Voici quelques inscriptions dans les quelles il est fait mention de pavés vraisemblablement de *mosaïque*.

à Rome.

SILVANO ET MERCURIO

SACRUM

TI. CLAUDIUS EPICETUS

ET CLAUDIA HEROIS

EX VOTO. L. M.

AR. ET PAVIMENT. S. P. REST.

C'est une inscription consacrée à Silvain & à Mercure par Tiberius Claudius Epictetus & par Claudia Herois qui avoient remis sur pied à leurs dépens un autel avec un pavé, pour s'acquitter d'un vœu qu'ils avoient fait.

Il y a apparence que le pavé dont il est parlé dans cette inscription étoit un pavé de *mosaïque*, ou de pièces rapportées; car autrement on n'auroit pas fait mention d'un simple pavé dont les frais n'eussent pas mérité qu'on en eût parlé. C'est dans ce sens que Cicéron dit simplement que le portique de sa maison étoit pavé.

Gualtherus, dans ses inscriptions de la Sicile, en rapporte une qui se lit sur un pavé de *mosaïque* d'une église de Syracuse, où il est dit qu'un certain Cneus Octavius avoit refait le pavé, & tout le temple dédié autrefois à Vénus.

En voici une qui est à Florence & qui y a été apportée d'Afrique, il y est fait mention d'un ouvrage appelé *opus albarium*.

..... STAE SACRUM

Aurelii MAXIMI MEDICI ET L. AVRELIi VERI

AUG. ARMENIACI PARTH.

TEMPLUM CUM ARCU ET PORTICIBUS ET OSTIIS

ET OPERE ALBARI A FUND.

On peut probablement suppléer la première ligne, où il manque quelques caractères, *Jynoni Augustae sacrum* ou *Diana* ou *Veneri Augustae sacrum* mais ce qu'on en peut dire de certain, c'est que cette inscription étoit pour quelque temple bâti du temps & apparemment de l'ordre des empereurs Marc Aurelle & Lucius Verus qui portoient les titres de très-grands, de Mediques, d'Armeniaques & de Parthiques. ce temple ayant été érigé depuis les fondemens avec une arcade, des portiques, & des portes, le tout blanchi & enduit de chaux :

car c'est ce qui signifie dans Vitruve & dans Pline *opus albarium* ou *albare*, comme il est ici nommé.

L'inscription suivante a été trouvée à Langres.

OPUS QUADRATARIUM
AUGURIUS CATULLINUS
URSAR. D. S. P. D.

Opus quadratarium, dans une signification étendue, ne signifie qu'un ouvrage de pierres quarrées, comme dans Sidonius Apollinaris & dans d'autres auteurs. *Quadratarii* ne se prend ordinairement que pour des tailleurs de pierre, qui la taillent & la polissent : mais il s'emploie quelquefois pour des ouvrages de mosaïque, comme apparemment dans cette inscription & dans ce passage de Leo Ostiensis livre 3. ch. 29.

Artifices destinat peritos in arte musaria & quadraturâ, ex quibus videlicet, alii abstem, arcum atque vestibulum majoris basilicæ musivo comerent : alii vero totius ecclesiæ pavimentum diversorum lapidum varietate confecerent : où l'on voit que cet auteur appelle *ars musaria*, l'art de la mosaïque pour les murailles & les voutes, & *quadratura* celle que l'on employoit aux pavés. (*Article extrait des recherches curieuses d'antiquités de SPON. diff. 2.*)

MOULE, (sub. masc.) Terme de sculpture. On appelle généralement de ce nom tout instrument qui sert à donner la forme à quelque ouvrage. Le *moule*, en sculpture, sert à répéter & à multiplier en cire, en plâtre, en bronze, une statue ou un modèle.

Pour répéter en cire ou en plâtre un modèle on une statue, on n'a besoin que d'un seul *moule*, & on le fait de plâtre.

Pour fondre en bronze un ouvrage de sculpture, on a besoin de deux *moules*.

Le premier est de plâtre. On le fait de plusieurs assises, suivant la hauteur de l'ouvrage. On observe que les jointures se rencontrent aux endroits où il y a moins de détails, pour qu'il soit ensuite plus aisé de réparer les balèvres ; c'est ainsi qu'on appelle les coutures qui se trouvent aux différens joints du *moule*. Il sert à mouler l'ouvrage en cire.

Le second *moule* est celui de potée, qui est composé de terre, de fiente de cheval, de creuter blanc & de terre rouge. Il s'applique sur la cire quand elle est bien réparée. C'est dans ce *moule*, qu'après la fusion des cires, on fait couler le bronze. Voyez l'article FONTE.

MOULER, (verb. act.) On se sert, pour mouler, du meilleur plâtre. A Paris, on préfère celui des carrières de Montmartre. On

le prend tel qu'il sort du fourneau, on le bat, on le passe au tamis de soie, & on le délaye plus ou moins dans l'eau, suivant la fluidité qu'on veut lui donner.

Mais, avant que de l'employer, il faut avoir disposé le modèle ou la figure à recevoir le *moule*. Si ce n'est qu'une médaille ou un ornement de bas-relief, on se contente d'en imbiber d'huile toutes les parties, au moyen d'un pinceau ; puis on jette dessus le plâtre, qui en prend exactement l'empreinte & qui forme ce qu'on appelle un *moule*.

Mais si c'est une figure de ronde-bosse qu'on veuille mouler, il faut prendre d'autres précautions. On revêt la figure de plusieurs pièces, en commençant par le bas. Ce revêtement se fait par assises, dont la première sera, par exemple, depuis les pieds jusqu'aux genoux. Mais cela dépend de la grandeur du modèle ; car quand les pièces sont trop grandes, le plâtre se tourmente. Ainsi, dans une grande figure, depuis les pieds jusqu'aux genoux, il y aura plusieurs assises. Au-dessus de la première, on en établit une seconde, dont les pièces sont toujours proportionnées à la grandeur de la figure, & on continue ainsi jusqu'aux épaules, sur lesquelles on fait la dernière assise qui comprend la tête.

Il faut remarquer que si c'est un ouvrage composé de grandes parties dans lesquelles il y ait peu de détails, & dont les pièces qui forment le *moule*, étant assez grandes, puissent se dépareiller aisément, elles n'ont pas besoin des revêtements ou enveloppes, qu'on nomme chappes. Mais s'il s'agit de figures drapées, ou d'ouvrages chargés d'ornemens qui offrent beaucoup de détails, & qui, pour être dépouillés avec facilité, forcent à multiplier les petites pièces, il faut alors faire de grandes chappes ; c'est à-dire, revêtir toutes ces petites pièces avec d'autre plâtre par grands morceaux, & huiler tant les grandes que les petites pièces, par dessus, & dans les joints, afin qu'elles ne s'attachent pas les unes aux autres.

On dispose les grandes pièces ou chappes, de façon que chacune d'elles en renferme plusieurs petites, auxquelles on attache de petits anneaux de fer pour servir à les dépouiller plus facilement, & à les faire tenir dans les chappes, par le moyen de petites cordes ou ficelles qu'on attache aux anneaux, & qu'on passe dans les chappes. On marque aussi les grandes & les petites pièces par des chiffres, par des lettres & avec des entailles, pour les reconnoître & ne se pas tromper ou perdre du temps quand il faudra les rassembler.

Quand le creux ou moule de plâtre est fait, on le laisse repôler jusqu'à ce qu'il soit sec, & quand on veut s'en servir, on en imbibé

d'huile toutes les parties. On les rassemble les unes & les autres, chacune en sa place, puis on couvre le moule de sa chappe, s'il en a une. Alors on y jette le plâtre, d'une consistance assez humide pour qu'il puisse s'introduire dans les parties les plus délicates du moule; ce à quoi on peut aider en balancant un peu le moule, lorsque la proportion le permet. Quand on y a jeté à discrétion une certaine quantité de plâtre, on achève de le remplir. Il faut attendre, pour ôter la chappe, ou le moule, que le plâtre soit sec; alors on enlève toutes les parties l'une après l'autre, & l'on découvre la figure moulée. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*)

MOULEUR, (subst. masc.) Ouvrier qui moule des ouvrages de sculpture.

MOUVEMENT (subst. masc.) Lorsque les poètes ont parlé de l'art, il nous ont toujours représenté ses chefs-d'œuvre pleins de vie & de mouvement. Telle est dans l'Iliade la cizelure du bouclier d'Achille. Ce sont partout des tableaux animés... (a) *Toutes ces figures*, dit ce poète des peintres en décrivant une bataille, *se mêlent & combattent comme si c'étoient des hommes vivans, & on leur voit entraîner leurs ennemis morts pour se parer de leurs dépouilles.* Plus loin il peint une récolte de bleds : *des moissonneurs y mettent la faucille, les poignées d'épis tombent le long des sillons; trois hommes sont occupés à les attacher en gerbes & à les lier, & de jeunes enfans les suivent pour leur en porter continuellement des brassées.* C'est ainsi que tout paroît en action dans le magnifique ouvrage de Vulcain.

Virgile, imitateur d'Homère, nous décrit-il les bas-reliefs du bouclier d'Énée; tout est aussi en mouvement : en parlant des flottes d'Auguste & d'Antoine.

Alta petunt : pelago credas innare revulsas Cycladas, aut montes concurrere montibus altos. Virgil. *Æn.* L. 8.

Enfin Voltaire, cet esprit adroit, qui a su si bien intéresser en puisant sa Henriade dans ces deux sources antiques, dit en parlant du siècle de Louis XIV.

La toile est animée, & le marbre y respire.

Le mouvement est donc un attribut essentiel à tous les ouvrages de l'art. On l'obtient, sans qu'il soit nécessaire que le sujet soit vivant & animé. Ainsi la sculpture, par une disposition générale qui soit juste & expressive, par le jeu des plans soit dans l'ensemble soit dans les détails, enfin par les effets que la lumière

peut produire sur l'ouvrage, donne la vie & le mouvement même à une figure dont l'attitude est celle de la tranquillité. En peinture, les effets du clair-obscur, la variété & l'étendue des plans, la diversité des couleurs, les ressources innombrables de la perspective, sont autant de moyens de répandre le mouvement sur une ou plusieurs figures tranquilles comme dans les sujets où elles sont en fort grand nombre & très animées. Ainsi tout est en mouvement dans la tableau appelé le testament d'Eudamidas du Poussin, comme dans ceux où les actions sont les plus vives. Des artistes comme Claude Lorrain, comme Salvator Rosa, donnent du mouvement au calme comme à la tempête. Un simple buste du Titien est plein de vie; une tête de Van-Dick ou de Rembrandt saille & vient au spectateur : parce qu'à la justesse des formes, ces peintres ont réuni le choix & le piquant des lumières & des ombres, & que la vérité du trait, la propriété du mouvement, & la vigueur du coloris font respirer les copies de la nature faites par le Titien.

La souplesse & la variété des tailles sont les moyens par lesquels les maîtres du burin animent leurs estampes. Et c'est par le vif sentiment des formes & la vigueur des masses que Callot, Visscher, Van-Dick & autres ont donné la vie & le mouvement à tout ce qui est sorti de leurs pointes.

Telle est l'idée qu'on doit avoir du mouvement dans les beaux-arts; telles sont les pratiques générales qu'ils emploient pour produire un effet dont le but est d'attirer & de fixer le spectateur. Entrons dans quelques détails sur cette matière.

Le plus grand & le plus sûr moyen de donner de la vie à un ouvrage, c'est d'en disposer tous les objets avec justesse. C'est pourquoi dans un sujet pathétique, tel que le sacrifice d'Iphigénie, si, à l'aspect de Diane protectrice, on présente les acteurs principaux dans les plus violens mouvemens de surprise; si les prêtres étoient eux-mêmes dans l'action la plus vive; si les jeunes ministres des autels étoient renversés avec les instrumens du sacrifice; (& c'est ainsi que l'a fait Gerard Layreffe;) si dans une scène de martyre on montrait comme l'a fait Brebierre, les bourreaux jetés à terre, & tous les assistants culbutés à la vue de l'Ange porteur de la couronne céleste : alors cette fureur de donner du mouvement, bien loin d'intéresser le spectateur le rendroit de glace ou même l'indisposeroit contre l'ouvrage. Tout ce qui passe la ligne du vrai, est un contre-sens; il n'est personne qui lui puisse accorder une véritable estime.

Non seulement les sujets simples ou pathétiques veulent être exprimés par des actions ménagées; mais il y a encore une mesure à garder dans les sujets les plus véhémens : enfin il y a

(1) Iliade, liv. 18, traduit. de Me. Dacier.

une gradation à observer, sans laquelle ce qu'on nomme *mouvement* est sans effet.

Le martyre de S. André par le Dominiquin est un bel exemple de cette gradation toujours mise en pratique par les grands-maîtres. On y voit placé dans les entrecollonnemens, le peuple, spectateur assez paisible; les groupes repoussés par les gardes ont plus de *mouvement*; l'attitude froidement cruelle du juge, l'état violent du Saint supplicié, ensuite tous les efforts, les jouissances mêmes de la barbarie manifestés dans les attitudes des bourreaux, sont autant de degrés par lesquels le grand homme est parvenu à produire le *mouvement* le plus intéressant. Dans la bataille de Constantin par Raphaël, l'attitude noble, fière, & grave du héros, le spectacle simple & touchant de ce pere occupé à soulever le corps de son fils, hélas! déjà mort, l'attitude de Maxence dont le désespoir & la rage sont plus exprimés par les traits du visage & quelques parties de détails que par le *mouvement* général de la figure, de ce malheureux roi, sont autant de repos qui, en convenant aux personnages divers, mettent en valeur les groupes animés par la fureur & l'acharnement du combat. Notre illustre Poussin a donné un exemple piquant de la gradation du *mouvement* dans ce paysage si connu où il peint un homme enveloppé d'un énorme serpent. Ce spectacle inspire l'horreur dans divers degrés, aux diverses figures du tableau; chacune en recoit une portion suivant la distance du lieu de la scène effrayante, & quoiqu'assez éloignées entr'elles, elles se communiquent l'effroi comme par écho. L'opposition qui existe entre les *mouvements* de tous les êtres animés de la scène, & la sévérité du site unie à la simplicité de ses masses, ajoute encore au puissant intérêt de cet admirable ouvrage, & à l'effet de la gradation dans les *mouvements*.

Ce principe, observé dans une figure seule, lui communique le même degré de vie que l'art fait répandre dans les scènes les plus compliquées: il donne le *mouvement* à la figure la plus tranquille & la plus enveloppée, comme à celle dont tous les muscles seroient apparens, & dans la plus vive action.

On voit des statues entourées de draperies volantes; & parce que les *mouvements* sont sans but & sans repos, ces figures paroissent bien ce qu'elles sont, je veux dire, de marbre. Mais au contraire, la figure assise appelée Agrippine, celle qu'on nomme la vestale, dont nous avons aux Tuileries une si belle copie par le Gros, sont toutes deux oublier la matière dont elles sont faites, & en les regardant, on est tenté de chercher à pénétrer les idées qui les occupent. La simplicité des vêtemens, la marche aisée & naturelle des plis, leurs détails, toujours proportionnés aux diverses formes qu'ils couvrent & caractérisant avec sentiment la nature de l'étoffe,

sont les moyens d'offrir le *mouvement* dans une figure en action, & d'en montrer la possibilité dans la figure la plus tranquille.

Dans l'intention de donner du *mouvement* à ses tableaux, qu'on n'écoute pas surtout les systèmes perfides, dont les termes sont: *contrastes*, *oppositions*, *chaleur*, &c, &c, &c: il n'y a point de méthode unique, point de choix défini pour rendre la nature. Si l'on veut intéresser par le *mouvement*, la pensée des actions de chaque figure doit amener celle de leurs attitudes. C'est ainsi que les artistes antiques ont également excellé dans tous les *mouvements*, depuis celui qu'ils ont donné à la figure du gladiateur, jusqu'à celles de la Cléopâtre, de l'Hermaphrodite, & du Sénèque, dont les deux jambes sont rapprochées & dans un bassin; j'oserois même dire jusqu'à celle du terme égyptien.

Les artistes décèlent ordinairement le genre de leurs talens, par l'espèce de *mouvement* particulier que chacun d'eux donne à ses figures. C'est par cet endroit qu'ils se peignent & se caractérisent le plus particulièrement dans leurs ouvrages, du côté du dessin. Ainsi le sublime Michel-Ange s'est élevé, pour ainsi dire, au-dessus des génies humains, par la manière fière & terrible avec laquelle il a fait mouvoir ses savantes figures. C'est par cette simplicité naïve, cette précision des *mouvements* les plus doux, & en même tems les plus vrais, que l'Albane seul a mérité le nom de peintre des grâces. Enfin, c'est par la justesse des *mouvements* que le divin Raphaël a su caractériser toutes les actions de l'homme: par le choix exquis de ses attitudes, il a exprimé avec une étonnante vérité les passions depuis les plus véhémentes jusqu'aux plus tranquilles. La facilité merveilleuse avec laquelle il a su, dans cette partie, soumettre l'art à toutes les nuances de la nature, ne lui fera sans doute jamais rencontrer, d'égal.

Si l'on entend par *mouvement*, l'art de donner à la figure humaine l'attitude nécessaire pour qu'elle ne tombe pas, & que le centre de gravité soit placé de manière que la figure puisse se soutenir aisément; alors le sens du mot *mouvement* est autre que celui que nous avons traité dans cet article, & l'on doit en trouver l'explication au mot *pondération*, qui est l'expression technique. Les règles de la *pondération* sont immuables, & géométriques; celles du *mouvement*, au contraire, se puient dans le bon goût, le génie, & surtout le jugement de l'artiste. Léon-Baptiste Alberti, Léonard de Vinci, ont savamment traité des loix de l'équilibre par rapport aux *mouvements* du corps humain; c'est surtout dans leurs ouvrages qu'on trouvera tout ce qu'il faut apprendre sur cette partie élémentaire du dessin. (Article de M. ROBIN.)

MOUVEMENS, *résultans de la situation de l'esprit.*

Je n'examinerai point en particulier tous les *mouvements* que l'esprit fait faire au corps ; c'est au peintre à étudier avec grand soin les tempéramens, & les diverses inclinations des hommes, afin que sachant les effets qu'elles produisent, il ait moins de peine à les comprendre sur le naturel. Il faut qu'il connoisse d'avance comme l'air des visages change selon la diversité des pensées qui occupent l'esprit, les passions qui l'agitent, la qualité des humeurs qui dominent, les accidens auxquels les hommes sont sujets, soit dans le travail, soit dans le repos, soit dans la santé, soit dans la maladie. Il doit considérer les principaux endroits où ces *mouvements* paroissent le plus sur le visage.

C'est cette science qui donne la vie aux ouvrages de l'art. Raphaël l'a possédée si parfaitement, que l'on voit sur le visage de toutes ses figures ce qu'elles semblent avoir dans l'esprit.

Pour les *mouvements* du corps, engendrés par les fortes passions de l'ame, le peintre ne sauroit jamais les mieux apprendre qu'en considérant le naturel. Si par hasard il se rencontre dans un lieu où des gens se battent, c'est là qu'il peut voir tous les effets de la colère, & qu'il peut examiner de quelle sorte un homme en cet état a le visage composé, & toutes les parties de son corps disposées, selon l'agitation de son esprit. Il remarquera les actions différentes de ceux qui sont présens, qui les regardent, ou qui tâchent de les séparer. Il verra la différence qu'il y a entre les *mouvements* des jeunes hommes & ceux des gens âgés ; il pourra voir des femmes affligées, des enfans épouvantés, des gens qui, passant leur chemin, s'arrêtent, différemment affectés du spectacle dont ils sont témoins.

Si l'on veut imiter les maîtres de l'art, les Raphaëls, les Jules-Romains, les Polidores, & ceux de leur école, non-seulement on évitera tous les *mouvements* forcés qui fatiguent les yeux, mais on prendra ceux qui sont les plus naturels. Pour y parvenir, on les étudiera dans toutes sortes de personnes, en considérant de quelle manière elles font leurs actions différemment les unes des autres, soit qu'elles agissent ou qu'elles souffrent. En effet, il est certain que la colère paroît autrement exprimée sur le visage d'un homme distingué que sur celui d'un paysan ; qu'une reine s'afflige d'une autre manière qu'une villageoise ; & que, dans tous les *mouvements* du corps, aussi bien que dans ceux de l'esprit, il doit y avoir de la différence suivant les personnes que l'on peint.

Le Poussin a peint l'épouse de Germanicus d'une manière convenable à la grandeur & à la générosité d'une princesse qui voit mourir son époux. S'il eût représenté une paysanne touchée d'une semblable douleur, il l'auroit peinte plus désespérée, parce que le simple peuple qui ne prévoit jamais les maux, s'abandonne au désespoir quand ils arrivent ; mais la douleur des personnes d'une haute condition & d'un esprit élevé, est toujours accompagnée de bienfaisance, & ne montre point d'empoiement.

Le peintre qui aura remarqué la différence qui se rencontre dans les *mouvements* des hommes, selon leur qualité, considérera celle qui se trouve dans les différens âges. Il observera de quelle manière les enfans expriment, par leurs petites actions, les passions de leurs ames, comme ils s'abandonnent à la joie dans leurs jeux & dans leurs divertissemens. Le Titien a peint dans un tableau plusieurs Amours, & l'on peut remarquer comme il a exprimé la promptitude de leurs *mouvements* & la légèreté de leurs gestes. Il faut encore prendre garde qu'ils sont ordinairement timides en présence des personnes âgées, faciles à pleurer pour les moindres déplaisirs, & dès qu'ils souffrent quelque douleur.

Les jeunes filles doivent être modestes & gracieuses ; routes leurs actions plutôt tranquilles qu'agitées.

Quant aux jeunes hommes, il faut les représenter avec des *mouvements* plus vifs, qui marquent la promptitude de l'esprit, la liberté & la force du corps. Dans les hommes faits, les *mouvements* doivent être plus fermes & plus posés, les attitudes douces, l'action des bras & des jambes marquant de la force & de la facilité. Léonard de Vinci observe que les vieilles femmes doivent paroître audacieuses & promptes ; qu'il doit y avoir dans leur action quelque chose d'extraordinairement animé ; mais que ces expressions doivent être sur leurs visages, & dans leurs bras & leurs mains, plutôt que dans leurs jambes. Les vieillards au contraire seront peints avec des *mouvements* lents & tardifs. Il faut qu'il paroisse dans leurs membres une foiblesse & une lassitude, en sorte que non-seulement ils soient ordinairement posés sur leurs deux pieds, mais encore appuyés sur quelque chose qui le soutienne.

Ce n'est pas seulement dans les hommes & dans les femmes qu'un peintre doit observer les actions & les *mouvements* ; il faut qu'il étudie encore ceux des animaux, pour les représenter conformément à leurs espèces. Et comme la partie la plus élevée de ceux qui ont quatre pieds, reçoit beaucoup de changement lorsqu'ils marchent, à cause de l'agitation des quatre jambes, il doit prendre garde

que ce changement est d'autant plus considérable que l'animal est plus grand.

Il doit considérer encore le *mouvement* des choses inanimées, comme des arbres dont les branches, étant agitées par le vent, font divers tours, & se ployent en plusieurs manières, selon qu'elles sont poussées tantôt d'un côté, & tantôt d'un autre, quelquefois se renversant en arrière contre le tronc, & d'autres fois se jetant en-dehors, & se baissant vers la terre. Les plis des draperies ont presque les mêmes agitations; car comme il sort diverses branches d'un arbre, de même il sort d'un vêtement plusieurs plis qui se répandent & se jettent en différentes manières, selon que le vent, ou le *mouvement* du corps les agite.

Je ne puis m'empêcher de répéter encore que tous ces divers *mouvements* doivent être représentés doux, modérés & agréables, aussi bien que ceux des figures, en sorte qu'ils se fassent moins admirer par le travail & le soin qu'on aura pris à les bien finir, que par la grace & la facilité qui doit y paroître. Et comme les habits sont ordinairement pesans & tendent vers la terre, il faut, quand on veut faire jouer les plis, qu'il y ait dans la personne qui les porte un *mouvement* plus fort, ou bien un vent qui les agite & les soulève : mais il faut que ce vent souffle également sur toutes les autres figures du tableau, quand elles sont dans un lieu propre à le recevoir. (*Article extrait de FELIBIEN*).

MOYENS, (subst. masc.) Faire qu'un seul plan représente un grand nombre de plans multipliés, qu'un petit nombre de couleurs expriment toutes les couleurs de la nature, que ce qui est plat semble s'arrondir, qu'une substance dure offre la mollesse des chairs, le moelleux des étoffes, la liquidité des eaux, la fluidité de l'air, &c. c'est produire de grands effets par des *moyens* disproportionnés; & c'est cette disproportion des *moyens* & de leur produit qui contribue beaucoup aux plaisirs des spectateurs.

Il ne suffit donc pas que la nature soit parfaitement imitée, il faut encore que cette imitation, pour nous plaire, soit produite par des *moyens* dont on n'auroit point attendu de si grands effets. Les ouvrages en cire offrent assurément une imitation plus exacte de la nature que ne peut le faire la peinture; cependant ils plaisent beaucoup moins. De la sculpture peinte fait un illusion plus parfaite que celle qui conserve la couleur de la pierre, & cependant elle cause une impression moins agréable. Ces exemples prouvent que ce n'est point parce qu'une imitation produit une illusion plus complète, & approche davantage de la vérité qu'elle a droit de nous plaire, mais parce que ses effets sont produits par des

moyens dont on ne devoit pas attendre de si beaux résultats. Si les *moyens* sont grossiers, peu industrieux, ou même seulement trop faciles, leur produit ne nous cause aucune surprise : pour nous plaire, il faut nous étonner. (*Article de M. LEVESQUE*.)

M U

MUSIQUE (subst. fem.). Il semble que ce mot soit étranger aux arts qui dépendent du dessin, & qu'il n'y ait rien de commun entre un art qui procède par des sons, & un autre qui ne connoît que des formes & des couleurs. Cependant la musique & la peinture ne manquent pas de rapport techniques; tels sont ceux des progressions des tons musicaux & des tons de couleurs; tels encore ceux de l'harmonie musicale, & de l'harmonie pittoresque.

Mais il est entre ces arts un autre rapport qui est le sujet de cet article; c'est celui des sentimens de joie, de tristesse, de fierté, d'abattement qu'inspirent également la musique par la voie de l'ouïe, & la peinture, par celles des yeux. Comme il est nécessaire que l'artiste soit pénétré lui-même des sentimens qu'il veut exprimer, ces deux arts, ainsi que la poésie, peuvent se prêter des secours mutuels. Des vers d'Homère ont inspiré Phidias; des tableaux, des statues ont inspiré des poètes; la musique peut de même inspirer le peintre; & la peinture, le musicien. Qui doute qu'un musicien sensible aux effets de la peinture, ne puisse exalter son génie musical, en regardant un tableau dont l'effet soit analogue à ce qu'il veut exprimer en *musique*? Le peintre se pénétrera de même, en écoutant, en exécutant de la *musique*, des sentimens qu'il veut exprimer sur la toile, & le statuaire de ceux dont il veut animer le marbre. Comme les facultés intellectuelles sont soumises dans l'homme à l'état de la machine animale, l'artiste qui ne voudra rien négliger de ce qui peut le conduire au succès, emploiera les *moyens* qu'il connoît les plus capables de monter ses fibres au ton où elles doivent être suivant les sujets qu'il se proposera de traiter. On fait que pour y parvenir, Gérard Lairelle & d'autres peintres jouoient toujours de quelque instrument avant de prendre la palette.

Mengs méditoit depuis deux mois le sujet du dernier de ses tableaux, l'Annonciation destinée pour le roi d'Espagne, & que la mort ne lui a pas laissé le temps de terminer. M. le chevalier Azara, son ami, entra chez lui un matin, sans être attendu, & le trouva occupé à chanter. Cette apparence de gaité le surpris de la part d'un homme naturellement sérieux, & qui, depuis la mort de son épouse, passoit sa vie dans la douleur; mais Mengs lui apprit qu'il

qu'il répétoit une sonate de Corelli, parce qu'il vouloit faire son tableau dans le style de ce célèbre musicien. Comment le style d'un tableau peut-il être celui d'une sonate ou d'une symphonie? c'est ce que sentoit l'âme de Mengs; c'est ce que comprendront les personnes sensibles aux effets des deux arts, & ce qu'on expliqueroit vainement aux autres. (*Article de M. LEVESQUE.*)

MYOLOGIE (subst. fem.) science des muscles. M. Watelet a renfermé, dans l'article **FIGURE**, ce qui est le plus nécessaire aux artistes d'en savoir.

MYSTÈRE (subst. masc.) Ce mot employé dans le sens de secret est un moyen rarement pardonnable dans les arts. On a cependant excusé Van-Eyck d'avoir usé secrètement de la découverte qu'il fit de la peinture à l'huile, parce qu'elle lui procura de grands avantages. Les premiers inventeurs de la gravure firent, par les mêmes motifs, *mystère* de leur manière d'opérer; enfin ceux qui ont trouvé le secret d'enlever les peintures à l'huile faites sur le mur ou sur le bois, pour les transporter sur une toile neuve, tels que Picaut & Hacquin, ne peuvent être blâmés d'un *mystère* qui donne de la valeur à leurs recherches. Mais le *mystère* est coupable, & en même temps ridicule & bas, de la part d'un artiste, soit qu'il ait découvert quelques principes relatifs à l'art, soit qu'il ait trouvé des nouveautés dans les moyens pratiques. Aussi pensons-nous qu'il seroit impossible de voir un homme pénétré de connoissances un peu étendues sur l'art, faire *mystère* d'une petite découverte de couleurs, de vernis, ou ce qui seroit pis encore, d'une méthode utile à l'avancement des jeunes artistes & même à la perfection des autres. Ce seroit s'avouer bien inférieur que de faire ainsi dépendre ses succès d'une ressource si misérable. S'il existoit des hommes capables de pareilles puérilités, assurément ne ce seroit pas des hommes d'un mérite distingué.

Le *mystère* considéré comme qualité d'un ouvrage de l'art, n'est guere applicable qu'à la disposition des sujets & aux effets de la lumière. Une composition dans laquelle il entre du *mystère* pittoresque est ordinairement employée à la représentation d'une scène douce & paisible. Ainsi on trouve du *mystère* dans le tableau de le Brun, (a) où l'enfant Jesus, avec Joseph & Marie, prie Dieu avant son repas; on en trouve dans la lecture de la lettre, vie de S. Bruno par le Sueur; enfin dans

le tableau d'Annibal Carrache de la collection du Palais-Royal, appelé le *raboteux*, où l'enfant Jesus tire le cordeau avec S. Joseph, tandis que la Vierge travaille de l'éguille. Le groupe antique qu'on a nommé Papirius & sa mère, jusqu'à ce que Winckelmann ait établi des doutes fondés sur cette dénomination, est une composition d'autant plus *mystérieuse* qu'il entre aussi du secret dans le sujet.

Nous remarquerons que l'on n'applique presque jamais l'attribut de *mystérieux* à une composition d'une seule figure, quelque rapport qu'ait son action avec l'idée que fait naître cette expression de l'art. Il n'y a guere de *mystère* sans une correspondance d'actions ou de passions douces ou silencieuses.

Une scène, quoique nombreuse en figures, inspire nécessairement le sentiment du *mystère* quand l'action représentée est *mystérieuse* de sa nature; il est peu d'ames sensibles sur qui la composition poétique de Sebastien Bourdon qui représenta les Prophètes se cachant & se recommandant un silence mutuel pour éviter la fureur cruelle de Jezabel, ne produisît l'impression du *mystère*. Mais il n'est guere de tableau qui rappelle plus fortement cet effet pittoresque que le mourant Eudamidas du Poussin.

Le *mystère* de composition ne peut se rencontrer que dans le style noble & simple. Aussi nous ne croyons pas qu'on puisse citer beaucoup de compositions *mystérieuses* dans les œuvres riches & fastueuses des Paul Veroneses, des Layresses, des Rubens, ni même dans celles des peintres dont le style est nerveux, fier & ardent comme sont Ribera, Jules, Michel Ange, tandis que Raphael, Sacchi, Poussin, le Sueur en offrent de nombreux exemples.

L'effet de la lumière & des ombres bien entendu, distribué d'une manière douce & harmonieuse, dans un coin ou dans l'ensemble d'un tableau, y répand du *mystère*. Soit que l'action soit vive ou paisible, soit qu'elle soit simple ou compliquée, on peut y introduire un effet *mystérieux*. Ainsi, il y a du *mystère* dans la nuit du Corrège, dans la mort du S. Bruno par le Sueur, dans l'estampe du *Bourgeois-mestre* de Rembrand, & dans beaucoup d'autres ouvrages de cet artiste ingénieux.

Une lumière unique & rare, soit naturelle, soit artificielle comme celle d'une lampe ou d'un flambeau, est capable de donner seule ce qu'on nomme du *mystère* dans l'effet d'un ouvrage de peinture.

Dans une scène d'ailleurs fort éclairée, il y a des coins susceptibles d'un effet *mystérieux*. C'est ainsi, que Rubens l'a fait sentir dans le coin du tableau du couronnement de Marie de Médicis où Henri quatre se trouve dans une tribune, simple spectateur de cette cérémonie

Y y y

(1) Eglise St. Paul, à Paris.
Beaux-Arts. Tome I.

somptueuse. C'est ainsi que Jouvenet, dans le Groupe de Lazare ressuscité, a introduit un effet *mystérieux*, par la lumière partielle d'un flambeau, quoique la plus vive lumière du jour soit repandue largement sur le reste de la composition.

L'art de graver nous transmet le *mystère* qui se trouve dans les tableaux; il nous le fait sentir par la justesse des tons réunis à l'accord des travaux. Le coin de la pendule dans le portrait du cardinal Dubois, par Drevet, est cité pour exprimer cette agréable magie.

Les sculpteurs qu'on distingue dans la partie du goût, ont produit des effets *mystérieux* par une certaine disposition de leurs figures sous des lumières ménagées avec intelligence & parcimonie. Le Bernini est le premier, peut-être, qui l'ait fait servir à l'intérêt de ses productions. Plus correct, plus rendu, il eût pu dédaigner & même redouter un artifice qui prive d'une partie de la lumière le morceau de sculpture qu'on veut rendre *mystérieux*. Son groupe de Sainte-Thérèse aux Carmes, près les Thermes de Diocletien à Rome, est le chef-d'œuvre de ce genre de beautés. On n'en jouirait qu'à regret, si aux grâces séduisantes & voluptueuses de la composition, le sculpteur eût réuni la correction des ensembles, la justesse & la pureté des détails dont il ne faut rien perdre dans la bonne sculpture. (*Article de M. ROBIN.*)

MYTHOLOGIE. (subst. fem.) Elle comprend la théologie publique des anciens, & l'histoire des siècles dans les temps où l'écriture n'étoit pas encore inventée. Le récit des faits s'altérerait & se méloit de mensonges en passant de bouche en bouche, de génération en génération. Les poètes s'emparèrent de ces récits corrompus, les arrangèrent à leur gré, en chargèrent quelquefois le fond, & sur-tout ne consultèrent que leur imagination dans le développement des détails. C'est ce qu'on nomme l'histoire des temps héroïques: elle offre des vérités, mais qu'il est difficile de démêler à travers les fables dont elles sont enveloppées.

Soit que l'on considère la *mythologie* comme le système théologique des anciens, ou comme l'histoire de ces hommes fameux qu'on désigne par le nom de héros, elle ouvrira toujours aux artistes un champ vaste & fécond, parce qu'elle est sur-tout favorable à ce qu'on nomme l'idéal des arts. Les hommes de l'histoire ne sont que des hommes; ceux des siècles héroïques sont des enfans des Dieux, & doivent participer de la nature divine: c'est sur tout en les représentant, que les artistes s'élèveront jusqu'au sublime de la beauté idéale.

Ce n'est point dans le dictionnaire des arts, c'est dans les écrits des anciens poètes, & sur

tout dans Homère, qu'ils doivent étudier la *mythologie*. Ovide leur apprendra des événemens mythologiques; mais il n'enflammera pas leur génie, il ne les introduira pas dans l'assemblée auguste des enfans des Dieux, dans le conseil des Dieux eux-mêmes; il ne leur inspirera pas la figure imposante du Jupiter olympien. Poète gracieux, il ne fera que des artistes gracieux, & l'on fait que le gracieux n'est pas encore la grace, qui elle-même n'est pas la beauté.

Nous ne consacrerons pas cet article aux détails de la *mythologie*, & nous conseillerons même aux artistes de ne lire les abrégés qu'on en a faits, que pour se rappeler la mémoire de lectures en partie effacées. Ils seroient refroidis par les abrégiateurs: poètes eux-mêmes, qu'ils s'échauffent par le feu des poètes.

Mais nous croyons qu'il ne leur sera pas inutile de trouver ici des observations sur la manière de représenter les principaux personnages mythologiques. Le plus grand nombre de ces observations nous sont fournies par Winckelmann, & elles lui ont été inspirées à lui-même par l'étude des antiques. Nous nous écarterons cependant quelquefois de ses opinions, nous en donnerons qui nous appartiennent, nous en emprunterons à d'autres savans, & la forme de cet ouvrage ne nous permettra pas toujours d'en avertir.

Winckelmann, homme savant & homme de génie, honorera toujours l'Allemagne sa patrie. Il aimait les arts, il en étudioit les ouvrages, sur tout ceux qui nous restent de l'antiquité; mais il ne les avoit pas cultivés: c'est dire assez qu'il a fait de ces fautes qui doivent échapper aux gens de lettres, lorsqu'ils parlent des arts sans les avoir pratiqués. Ces erreurs que les artistes aperçoivent aisément, ne peuvent avoir pour eux aucun danger: mais comme c'est une foiblesse naturelle aux hommes de se plaire à découvrir les fautes d'autrui, & de se relever eux-mêmes à leur propres yeux en méprisant ceux qui les ont commises, il est arrivé que les professeurs de l'art ont cherché à dégrader le mérite de Winckelmann. Il auroient dû considérer qu'en lui ôtant ses erreurs, occasionnées par le défaut de quelques connoissances qu'il n'avoit pu acquérir, & quelquefois par l'exaltation de son esprit, il lui reste des richesses solides & qui lui appartiennent en propre. Les artistes profiteront toujours beaucoup de la lecture d'un écrivain qui avoit un amour ardent pour le beau, & qui, dans toutes les pages de ses écrits, cherche toujours à l'inspirer. Il leur seroit très utile, quand même il ne feroit que réchauffer en eux cet amour que jamais ils ne doivent laisser éteindre, qu'ils doivent entretenir & ranimer sans cesse. C'est pour eux le feu sacré des Vef-

tales. Aucun écrivain n'a mieux parlé du beau dans l'art que Winckelmann; c'est une justice que lui a rendu M. Falconet, qu'on n'accusera pas d'être son flatteur.

Winckelmann a observé, que, dans la représentation des divinités, les artistes de la Grèce, ont toujours eu soin d'exprimer la beauté & de l'associer à la jeunesse. Ils ne se sont pas même permis de donner le caractère de laideur aux divinités les plus terribles, les plus funestes.

Nous placerons ici, dans l'ordre alphabétique, les personnages mythologiques dont nous aurons à parler, afin qu'il soit plus facile de les trouver.

AMAZONES. On peut rapporter à l'histoire héroïque, & par conséquent à la *mythologie*, ces femmes célèbres par leur valeur guerrière, & dont la défaite illustra le courage d'Hercule & de Thésée. Elles sont toujours coiffées de la manière que les Grecs nomment corymbos, & qui étoit celle des vierges; c'est à dire que leurs cheveux sont relevés par derrière & noués avec ceux du sommet. Les artistes leur donnoient encore un autre caractère apparent & plus assuré de la jeunesse; la gorge virginale dont le mamelon n'est pas développé. Ils observoient le même caractère dans la représentation des Déeses; dans les unes, parce qu'elles étoient censées toujours vierges: dans les autres, parce qu'elles jouissoient d'une virginité toujours renaissante après avoir été perdue. Elles ne conservoient des plaisirs de l'amour aucune dégradation physique.

Les Amazones, consacrées comme les hommes, aux exercices guerriers, étoient aussi les seules qui, comme les hommes, portaient la ceinture attachée sur les reins, & non pas immédiatement au dessous des mamelles. Je crois me rappeler, que, dans un feint bas-relief de Polydore, les Sabines ont aussi la ceinture au dessus des reins. Peut-être ce savant artiste, scrupuleux observateur du costume, a-t-il voulu exprimer le désordre de ces vierges qui se débattoient dans les bras de leurs ravisseurs.

APOLLON. Sophocle, dans la tragédie d'Edipe Roi, l'appelle souverain des Dieux, & nous avons dit ailleurs que des philosophes l'ont regardé comme l'âme du monde, parce que la chaleur du soleil semble animer & vivifier tout ce qui existe. Les Grecs l'appelloient iëios, le guérisseur, parce que sa douce chaleur rétablit la santé; Pœan, celui qui frappe, parce que la chaleur excessive de ses rayons frappe les animaux de peste & de maladies meurtrières; Pythios, parce que cette même chaleur excite la fermentation & la putréfaction. Macrobe nous apprend qu'on le représentoit tenant les

graces dans la main droite, & son arc de la gauche, pour témoigner qu'il accorde encore plus volontiers aux hommes ses bienfaits, qu'il ne les frappe de ses traits meurtriers, c'est-à-dire, de ses rayons malfaisans.

Ce Dieu toujours puissant, toujours agissant, devoit jouir d'une jeunesse éternelle, d'une éternelle vélocité; & la figure de ce Dieu, le plus beau des Dieux, ne pouvoit manquer d'être le chef-d'œuvre de l'art, dans un pays où les artistes avoient pour objet la représentation de la beauté. Si toutes les statues antiques de ce Dieu ne portent pas l'empreinte de la beauté la plus sublime, c'est que par tout il s'est trouvé des hommes audacieux qui ont entrepris au de là de leurs forces, & que tous ceux qui ont ôté faire des figures d'Apollon, n'étoient pas dignes de le représenter. Le caractère des belles figures d'Apollon, réunit la force de la virilité aux formes aimables de la jeunesse; ses formes ont cette sorte d'unité que donne la grandeur coulante des contours, toujours variés, toujours simples & jamais interrompus, telles qu'elles se montrent dans l'usage où la force est unie à la légèreté; telles qu'elles ne sont plus dans l'âge où la force est due plutôt au poids qu'à l'adresse & à la vivacité. Elles montrent enfin un adolescent capable d'exécuter de grandes choses, & de les exécuter d'autant plus sûrement, qu'elles peuvent être faites avant d'être prévues.

L'Apollon du Belvedere semble planer sans toucher la terre. Cette vitesse de la marche, semblable, en quelque sorte, à la légèreté du vol, les Grecs en faisoient un des caractères de la nature intellectuelle & divine. Homère compare la vitesse de Junon à l'imagination d'un homme qui, dans un seul instant, parcourt en esprit tous les pays lointains qu'il a vus. Il communique cette vitesse à ceux de ses héros qu'il veut le plus élever au-dessus de l'espèce humaine ordinaire; ainsi le fils de Thérès est Achille aux pieds légers. Les Grecs mettoient tant de prix à la légèreté des pieds, qu'ils désignoient métaphoriquement par elle des qualités qui n'y avoient aucun rapport. C'est ce dont Eschyle nous offre un exemple dans sa tragédie du Sept devant Thèbes: pour peindre le regard vif & perçant de Lastenes, il lui donne un regard aux pieds légers.

La tête de l'Apollon du Belvedere est moins menaçante, qu'imposante & majestueuse: la colère, qui dégrade les traits de l'homme, laisse régner la sérénité sur le front du Dieu; elle ne fait qu'ajouter à la beauté de ses traits le caractère imposant de la majesté. Il va frapper ou le serpent Python, ou les enfans mâles de l'orgueilleuse Niobé: mais c'est un Dieu qui punit, & non un homme qui se venge. Sûr de sa victoire, il la méprise. L'indignation a son

siège dans le nez & s'exprime par le gonflement des narines : le dédain est manifesté par l'élévation de la levre inférieure.

Lucien, dans son Anacharsis, nous décrit une statue d'Apollon Lycien. Le Dieu est penché en arrière, tenant de la main gauche son arc, & ayant la droite posée sur sa tête pour montrer qu'il se repose de ses fatigues.

L'Apollon Musagète ou conducteur des Muses, tableau conservé dans le cabinet d'Herculanum, est dans la même position : mais il n'a point d'arc : les armes ne conviennent pas au Dieu protecteur des arts paisibles : il tient dans sa main gauche une lyre à onze cordes ; sa tête est couronnée de laurier, une branche de laurier est à sa droite. Comme il n'est ni chasseur ni guerrier, il est couvert d'une simple draperie dont un bout lui pend sur l'épaule droite & tombe jusques sur les muscles pectoraux. Elle passe sur l'épaule gauche sans la couvrir entièrement, tombe le long du dos, vient envelopper les cuisses & se termine au dessus de la sandale. Le Dieu est enfin sur un trône dont le siège est fort bas, & dont le dossier s'élève jusqu'aux épaules de la figure. Elle est élégante, svelte, la tête paroît réunir la douceur à la majesté : je dis qu'elle paroît, car il faudroit avoir vu le tableau original pour oser porter un jugement certain sur sa beauté.

» Le vêtement d'Apollon est d'or, dit Calli-
» maque ainsi que son agrafe, sa lyre, ses flê-
» ches, son carquois ; sa chaussure même est
» d'or : l'or convient à la richesse de ce Dieu ». Cette idée du poëte n'est pas à négliger par le peintre. L'or peut être prodigué dans la représentation de ce Dieu, sur tout quand il est le symbole du soleil, parce que la couleur éclatante du plus précieux des métaux a beaucoup de ressemblance avec celle de l'astre du jour. Aussi les maîtres de l'art hermétique ont-ils désigné l'or par le nom du soleil.

Mais quand Apollon est le conducteur des Muses, & le dieu de la poésie, moins de richesse convient à sa parure : il suffit que sa lyre soit d'or. On vient de voir qu'il n'a qu'une simple draperie verte dans le tableau antique d'Apollon Musagète. L'artiste a peut-être préféré cette couleur, parce qu'elle est celle du laurier.

Moins d'opulence doit se remarquer dans le vêtement d'Apollon pasteur. L'expression de ce dieu ne doit pas être celle de l'Apollon vengeur qui se voit au Belvedere : son caractère est la bienfaisance & la bonté. Telle est la tête de l'Apollon de la Villa-Ludovisi, la plus belle, dit Winckelmann, après celle du Belvedere, quoique d'ailleurs la figure soit assez peu remarquée. Contre la pierre sur laquelle il est assis, est une houlette recourbée. On remarque, dans quatre têtes d'Apollon, que

les cheveux sont relevés & attachés avec ceux du sommet, sans laisser paroître la bandelette qui les retient : c'étoit la coëffure des adolescents, & celle, à ce que suppose Winckelmann, que les Grecs appelloient Crôbylos, & qu'il croit répondre au Corymbos des jeunes filles qui désignoit des cheveux attachés sur le sommet de la tête. Il ajoute que les écrivains ne donnent du Crôbylos qu'une notion confuse ; il avoit négligé sans doute de consulter Suidas : il y auroit trouvé celle qu'il donne lui-même ; il y auroit lu que le Crôbylos étoit pour les hommes, & que le Corymbos étoit pour les femmes. Au reste, les artistes ne doivent pas négliger la remarque qu'il fait, que toutes les têtes de Diane, & toutes celles des vierges sont coëffées à la manière nommée Corymbos.

Dans quelques statues d'Apollon, ce dieu a beaucoup de ressemblance avec Bacchus. Tel est l'Apollon du Capitole, nonchalamment appuyé contre un arbre, & ayant un cygne à ses pieds. Telles sont encore trois autres figures de la Villa-Médicis.

Apollon & Bacchus, seuls de toutes les divinités, portent des cheveux qui descendent le long des épaules, & ce caractère les fait reconnoître dans des statues mutilées : on le retrouve dans le tableau de l'Apollon Musagète ; enân l'Apollon pasteur doit seul avoir les cheveux relevés.

BACCHUS, toujours beau, toujours jeune, comme le dit Ovide :

*Tibi enim inconsumpta juvenia est ;
Tu puer æternus, tu formosissimus alto
Conspiceris celo.*

Il tenoit de la nature des deux sexes, comme le dit Orphée dans l'hymne à Bacchus ; c'est encore Bacchus qu'il célèbre dans l'hymne à Mné, où il l'appelle *mâle & femelle*, *Bacchus à double nature*. Euripide lui donne des traits de femme. C'est donc avec raison que Winckelmann dit que sa jeunesse idéale est composée des traits qui conviennent aux deux sexes & semble avoir été empruntée de la nature des Eunuques ; il auroit peut-être mieux dit qu'elle étoit empruntée de l'idée que les anciens se formoient des Hermaphrodites.
» Dans les plus belles figures de l'antiquité,
» vous voyez toujours, dit-il, ce dieu avec
» des membres délicats & arrondis ; & des
» hanches saillantes & charnues, comme cel-
» les des femmes, parce que Bacchus, suivant
» la fable, a été élevé en fille. Plin fait
» mention de la statue d'un satyre qui tenoit
» une figure de Bacchus vêtue en Vénus, &
» Sénèque nous le décrit comme une vierge

» travestie. Les formes de ses membres sont
 » si délicates & si coulantes, qu'on les diroit
 » produites par un souffle léger; ses genoux,
 » comme ceux des jeunes eunuques, n'ont pres-
 » qu'aucune indication d'os ni de muscles.
 » L'image de cette divinité est celle d'un beau
 » jeune homme qui entre dans le printemps de
 » la vie & de l'adolescence, & sent germer le
 » mouvement de la volupté ».

Les anciens ont rendu la douce allégresse de ce Dieu dans toutes les représentations qu'ils en ont faites, même lorsqu'ils nous l'ont offert comme vainqueur de l'Inde. Telle est la figure armée de ce dieu, sur un autel, dans la Villa-Albani.

Bacchus est quelquefois drapé. Une autre figure de ce dieu, conservée à la Villa-Albani, est couverte d'un manteau qui descend jusqu'aux parties naturelles. La partie de cette large draperie, qui, si elle étoit abandonnée à elle-même, descendroit jusqu'à terre, est jetée autour d'une branche d'arbre contre laquelle la figure est appuyée. L'arbre est entouré de lierre & d'un serpent.

Anacréon commande à un poète de faire le portrait de Bathylle sur son simple récit, & dans l'énumération des beautés de ce jeune homme, il compte un ventre semblable à celui de Bacchus. Winckelmann croit retrouver, dans le Bacchus de la Villa-Albani, l'idée d'Anacréon.

Les figures de Bacchus conquérant sont toujours drapées jusqu'aux pieds : telles on les voit en bas-relief sur des vases de marbre, sur des terres cuites, sur des pierres gravées.

Ce dieu est quelquefois représenté sous la forme de l'âge viril; mais, comme il doit être toujours jeune, ses traits conservent la délicatesse, la douceur, la gaieté de la jeunesse, & sa virilité n'est indiquée que par la barbe. C'est ainsi que doit être représenté Bacchus conquérant, parce qu'il laissa croître sa barbe pendant son expédition de l'Inde.

Les têtes de Bacchus conquérant sont couronnées de lierre. Telle est la belle tête qu'on a prise pour celle de Mithridate, quoiqu'il ne soit pas aisé de concevoir comment la couronne de lierre pourroit convenir au roi de Pont. On a ici des plâtres moulés sur cette tête, & madame le Comte en possède un beau marbre antique dans sa maison de Champ-de-coq. On remarque à travers ses traits majestueux, qui font reconnoître le fils de Jupiter, l'aimable empreinte d'une douce gaieté. Quelquefois Bacchus victorieux est couronné de laurier.

Bacchus voyageant pour répandre ses bienfaits sur la terre, est couvert d'une peau de léopard, & monté sur un char tiré par des tygres; sa couronne est de lierre; des guir-

landes de lierre lui servent de rênes, & c'est de lierre qu'est entourée la lance qui lui tient lieu de sceptre, & qu'on appelle thyrsé.

CENTAURES. Winckelmann prétend que les cheveux des centaures sont relevés au dessus du front & forment différens étages, à-peu-près comme ceux de Jupiter. Il suppose que les artistes ont voulu indiquer, par ce caractère, l'origine des centaures, nés du commerce d'Ixion avec la nuée que Jupiter avoit substituée à Junon; ce qui leur donnoit avec Jupiter une certaine affinité. Cette idée est tirée d'un peu loin; une nuée, pour avoir été envoyée par Jupiter, n'étoit pas de la famille de ce Dieu. Notre savant auroit mieux fait, pour appuyer son opinion, d'adopter une autre origine que la fable donne à Chiron le père des centaures: elle le fait naître du commerce de Phyllire avec Sarurne métamorphosé en cheval: il étoit par conséquent frère de Jupiter, & pouvoit avoir avec lui quelques traits de ressemblance. Mais Winckelmann est obligé d'avouer lui-même que le caractère qu'il attribue aux cheveux des centaures n'a point été constamment observé, puisqu'on ne le trouve pas sur le centaure Chiron du cabinet d'Herculanum. Une courte description de ce tableau ne fera pas tout-à-fait inutile.

Il représente ce précepteur d'Achille donnant à son jeune élève une leçon de lyre. Ses cheveux au lieu d'être relevés comme ceux de Jupiter, sont rabattus sur le front sans le couvrir. Sa tête est ceinte d'une couronne de feuilles oblongues: elles appartiennent peut-être à la plante nommée chironion, que les anciens mettoient au nombre des panaces: Plin dit que ses feuilles ressemblent à celle du lapathum; c'est la patience des Jardins, dont les feuilles sont longues en effet.

La figure du Chiron est belle quant à la partie humaine, & la tête est d'une très bonne expression. La partie du cheval, qui est accroupie, est moins bien traitée & d'une étude moins vraie, au moins autant qu'on en peut juger par la gravure. Un habile artiste porteroit le même jugement sur le centaure de la Villa-Borghese. Cela pourroit confirmer que les artistes antiques avoient bien mieux étudié l'homme que les chevaux: mais il suffiroit de produire quelques exemples contraires à ce jugement pour le renverser. Il ne nous est resté qu'un bien petit nombre d'ouvrages antiques en proportion de ceux qui ont été détruits, & s'il ne passoit qu'un aussi petit nombre d'ouvrages modernes à la postérité, elle pourroit juger que, depuis la renaissance des arts, on n'a pas su faire de chevaux: on en a fait de très beaux sans doute; mais comme on en a fait

un bien plus grand nombre de mauvais en peinture & en sculpture, il est probable qu'il en resteroit aussi un plus grand nombre de ces derniers. Ce que nous disons ici avec réflexion, peut ressembler ce que nous avons établi trop généralement & même trop légèrement à ce sujet dans l'article équestre; mais ne doit pas détruire ce qu'on y lit sur le cheval de Marc-Aurele. Revenons au tableau d'Herculanum.

Les oreilles du centaure s'aggrandissent & s'allongent par le haut, en sorte qu'elles ne sont tout-à-fait ni des oreilles d'homme, ni des oreilles de cheval, mais qu'elles semblent tendre à la forme des dernières. Son dos est couvert d'une peau bien jettée, & qui vient se nouer sur la poitrine avec beaucoup de goût. La grande proportion de ce tableau, & la beauté des deux figures qu'il représente, ont fait soupçonner que c'est une copie de quelque groupe de sculpture. Ce soupçon est augmenté par une pierre gravée du *musæum Florentinum* qui est parfaitement conforme à ce tableau. On fait du moins qu'il étoit ordinaire de multiplier, par la gravure en pierres fines, les beaux ouvrages de sculpture.

Le cabinet d'Herculanum contient deux autres centaures qui n'ont point de barbe, & dont la figure ne s'accorde pas mieux que celle du Chiron avec l'opinion de Winckelmann.

J'ai vu à S. Pétersbourg les plâtres moulés sur les deux centaures du palais Furietti : M. Falconet en a fait une juste critique. Les auteurs ont porté la fausseté de l'étude, jusqu'à indiquer de grosses veines sur les sabots. Je doute qu'on puisse justifier les artistes en disant que, dans la partie chevaline de ces centaures, il ont cherché à faire un mélange de la nature humaine avec celle du cheval.

CENTAURESSE. Zeuxis a peint une centauresse allaitant deux jumeaux. C'est Lucien qui nous fait connoître ce tableau. L'original n'existoit plus de son temps. Il avoit péri lorsque Sylla voulut l'envoyer à Rome par mer; mais une belle copie s'en étoit conservée. Toute la partie de la jument étoit couchée sur l'herbe, les jambes postérieures étendues en arrière. La partie de la femme étoit mollement penchée & appuyée sur le coude. La centauresse allaitoit un de ses petits à la manière des femmes & l'autre à la manière des juments. Elle représentoit par la partie inférieure une belle jument indomptée de Thessalie; & par sa partie supérieure une femme de la plus grande beauté; mais les oreilles ressembloient à celles des satyres. La partie féminine s'unissoit à celle de jument par un passage doux & insensible.

Le cabinet d'Herculanum possède le tableau d'une centauresse; elle porte une jeune bacchante, qu'elle affermit sur sa croupe en lui passant la main droite sous le bras. Ses oreilles sont pointues comme celles d'une jument; mais assez petites pour ne pas rendre sa tête difforme. C'étoit vraisemblablement de semblables oreilles qu'avoit la centauresse de Zeuxis, & que Lucien comparoit à celles des satyres.

Le groupe d'Herculanum est plein de grace dans son heureuse simplicité. Cependant les auteurs de la description de ce cabinet accordent la supériorité, au moins pour l'exécution, à un autre tableau qu'ils croyent de la même main; & qui représente aussi une centauresse. D'une main elle tient une lyre, de l'autre elle joue de la cymbale avec un fort jeune adolescent. L'éloge qu'on donne à ce morceau peut être mérité; mais la gravure prouve qu'il cède à l'autre par la composition moins heureuse & moins vraie. On ne voit pas comment le jeune homme peut se tenir sans tomber sur la partie antérieure de la centauresse. On dit que la carnation blanche de la femme se détache avec douceur sur le poil blanc de la jument, ce qui suppose de l'intelligence de couleur.

CÉRÈS. Winckelmann observe que les villes de la grande Grèce & de la Sicile ont imprimé, sur les médailles, la plus haute beauté aux têtes de Cérés. Sur une médaille de la ville de Métaponte, conservée à Naples dans le cabinet du Duc Caraffa-Noia, le voile de la déesse est jetté en arrière. Sa tête, couronnée d'épis & de feuilles, est ceinte d'un diadème élevé, tel que celui de Junon; ses cheveux sont relevés par devant avec un agréable désordre, pour indiquer, sans doute, son affliction après l'enlèvement de sa fille. Notre antiquaire accuse l'abbé Banier de n'avoir avancé que d'après quelques figures modernes que Cérés avoit le sein fort gros, caractère que jamais les anciens n'ont donné aux déesses.

CIRCÉ. Homère dit seulement que c'étoit une déesse terrible, & ne la caractérise que par la beauté de ses cheveux bouclés; mais l'auteur des Argonautiques, qui porte le nom d'Orphée, en fait le portrait suivant qui convient bien à la fille du Soleil. » Elle accourut, » au navire, & tous à son aspect furent frappés » de terreur. Ses cheveux s'élevoient sur sa » tête semblables aux rayons du Soleil, & la » beauté de son visage brilloit comme le feu ». Cette idée du poète est pittoresque, sans doute; mais il n'est pas donné à tous les peintres de l'adopter. Le Corrège n'avoit pas lu le faux Orphée, quand il fit partir de la tête du Christ enfant la lumière qui éclairoit son ra-

bleau. Le même génie parloit à deux hommes que plus de vingt siècles séparaient.

CYCLOPES. « La terre enfanta les Cyclopes au cœur superbe : Brontès, Stéropès, & le puissant Argès, qui fournirent le tonnerre à Jupiter, & lui fabriquèrent le foudre. D'ailleurs, semblables aux Dieux, ils n'avoient qu'un seul œil au milieu du front ». C'est ainsi qu'Hésiode, dans sa théogonie, nous représente les Cyclopes. L'œil unique qu'il leur donne étoit leur seule difformité, puisque d'ailleurs ils ressembloient aux dieux. Il est vrai qu'Homère, Virgile, Théocrite nous offrent Polyphème sous des traits hideux, & que les deux premiers ajoutent à sa laideur affreuse, une taille gigantesque. Cela n'a rien de choquant dans un poète : il parle seulement aux oreilles, & l'imagination ne se peint que d'une manière confuse toute l'horreur de l'objet ; mais le peintre parle aux yeux, il leur présente l'objet même, & doit les traiter avec plus de ménagement. C'est ce qu'a bien senti l'auteur d'un tableau du cabinet d'Herculanum. Cette peinture représente Polyphème assis sur un rocher, & tenant de sa main une lyre. Le sujet peut avoir été fourni par Théocrite ; mais le peintre, dans la représentation de cette figure, s'est judicieusement rapproché du récit d'Hérodote. Ce n'est point un géant. Comparé au petit amour qui, porté sur les flots par un Dauphin, lui apporte une lettre de Galathée, c'est un homme d'une haute taille, & de la proportion que l'on donne aux héros : sa stature qui n'est pas celle d'Apollon, & qui n'a point une sveltesse qui ne lui conviendrait pas, n'offre dans ses formes aucune pesanteur. Mais Hérodote ne donne qu'un œil aux Cyclopes, & l'artiste a reconnu que cette difformité nuirait à son ouvrage ; il se l'est épargnée en donnant trois yeux à sa figure, deux placés à l'ordinaire, un troisième au milieu du front, & qui même, si la gravure est fidelle, est moins sensiblement exprimé que les deux autres. Il avoit pour lui des autorités : nous apprenons de Servius, que les uns donnoient un seul œil à Polyphème, d'autres deux, & d'autres trois. L'artiste devoit suivre la supposition qui lui étoit plus favorable : mais dans l'absence de toute autre autorité, il en avoit une respectable dans la loi de son art, qui lui imposoit de ne pas fouiller son ouvrage par une difformité.

DIANE. Le poète Callimaque rassemble sur cette Déesse plusieurs traits qui doivent être recueillis par les peintres. Elle obtint de Jupiter une virginité éternelle, un arc, des flèches, & l'habit retroussé des chasseresse, qui ne descendoit que jusqu'aux genoux. Ses ar-

mes & sa ceinture étoient d'or, ainsi que son char tiré par des cerfs, qu'elle conduisoit avec des rênes d'or.

Malgré la fable de son commerce furtif avec Endymion, on doit, à l'exemple des anciens, indiquer sa virginité perpétuelle par un sein virginal. Plus que toutes les autres Déesse, elle aura la forme & l'air d'une vierge, sans en avoir la timidité. Elle est ordinairement représentée au milieu de sa courbe ; son regard vif & assuré porte au loin devant elle, & fixe la proie qu'elle veut atteindre. Sa coëffure est le corymbos, c'est-à-dire que ses cheveux relevés de tous côtés au-dessus de la tête, forment un nœud par derrière. Cet ajustement, qui est celui des vierges, est en même tems commode pour une chasseresse. Sa tête n'est pas ceinte du diadème surmonté d'un croissant ; elle ne porte enfin aucun des ornemens que lui ont donnés les modernes ; mais si les modernes ne sont pas autorisés par des ouvrages de l'art antique, ils le sont par des passages des anciens poètes, & Winckelmann n'a pas droit de les condamner. La taille de Diane est plus svelte & plus légère que celle de Junon & de Pallas : on peut, à ce caractère, la reconnoître même dans ses figures mutilées. Le plus souvent elle ne porte qu'un vêtement relevé jusqu'aux genoux ; quelquefois cependant elle est vêtue d'une longue draperie, & a la mamelle droite découverte.

ESCUAPE. Ses cheveux se relèvent au-dessus de son front, d'une manière à-peu-près semblable à celle de Jupiter : on peut croire que les anciens ont voulu indiquer par ce caractère que Jupiter étoit son aïeul. Cette observation est de Winckelmann. Voyez ce que nous avons dit sur Esculape, à l'article ICONOLOGIE.

FAUNES, Voyez SATYRES.

FURIES. C'est sur la physionomie de ces divinités redoutables, que les artistes modernes cherchent à épuiser tous les caractères de la laideur : ils les représentent sous la forme de vieilles femmes d'une maigreur affreuse, dont les traits sont aussi horribles que le teint, & dont les mammelles livides & pendantes inspirent le dégoût. Telle n'étoit pas l'idée des anciens. Comme ils nommaient ces déesses Euménides, c'est-à-dire, bienfaisantes, pour ne point affliger l'imagination par le sens de l'ouïe, ils se gardoient bien de les représenter sous des traits hideux, pour ne pas attrister l'âme par le sens de la vue. Fidèles à leur système de n'offrir aux yeux que la beauté, & peut-être aussi craignant d'offenser ces divinités vengeresses, en leur prêtant des traits odieux, ils leur donnoient la forme de jeunes & belles

vierges. Quelquefois ils leur hérissoient la tête de serpens; quelquefois ils leur épargnoient cette difformité; mais toujours ils armoient de serpens & de torches ardentes les bras nus de ces divinités vengeresses. C'est ainsi qu'on les voit sur des vases de terre cuite, & sur des bas-reliefs, poursuivant le coupable Oreste; toujours belles, toujours vierges, terribles seulement aux criminels qu'elles sont chargées de punir.

Mais est-il vrai qu'elles aient été nommées les *bienfaisantes*, parce que les anciens eussent craint de les irriter par un nom moins doux? N'ont-ils pas voulu plutôt signifier que la juste vengeance dont elles menaçoient le crime, étoit un bienfait pour l'humanité. Elles étoient, dans cette supposition, des divinités amies des mortels vertueux, & c'eût été un contre-sens ridicule aux artistes, d'en former des images odieuses.

GENIE. On voit à la Villa-Borghese, la statue d'un génie ailé, de la grandeur d'un jeune homme bien fait : « Je voudrois, dit Winckelmann, en parlant de cette figure, pouvoir décrire une beauté qui n'a guère de semblables entre les enfans des hommes; si l'imagination remplie de la beauté individuelle, & toute absorbée dans la contemplation du souverain beau qui émane de Dieu, & qui retourne à Dieu, se représentoit dans le sommeil l'apparition d'un Ange dont la face seroit resplendissante de lumière, & dont la conformation paroîtroit un écoulement de la source de l'harmonie suprême, elle auroit le type de cette figure étonnante. On pourroit croire que l'art a enfanté cette beauté, avec l'agrément de Dieu, d'après la beauté des Anges : Flaminio Vacca croit que c'est un Apollon ailé; Montfaucon l'a fait graver d'après un dessin détestable. »

Cette face resplendissante de lumière est de trop, sans doute, dans la description d'une statue : j'ignore si d'ailleurs Winckelmann ne s'est pas livré ici à une illusion platonique, & si sa description n'est pas exagérée; mais ce que je sais, ce que je sens, c'est que de telles descriptions, toujours un peu vagues, ne sont pas inutiles aux artistes dont l'âme a quelque ardeur. Elles peignent à leur esprit l'image d'une beauté suprême; & cette idée qui n'a d'existence que dans leur pensée, devient pour eux une émule qu'ils s'efforcent de vaincre. Ainsi, quoique souvent l'antiquaire saxon se laisse séduire par son enthousiasme, je crois que, par cet enthousiasme même, peu de lectures seront plus utiles aux artistes que celle de son ouvrage : c'est un feu capable d'allumer d'autres feux.

GRACES. Le seul monument où elles soient

vêtues, est un ouvrage étrusque de la Villa-Borghese : mais c'est ainsi que les Grecs les ont représentées dans les temps les plus reculés, & ce fut ainsi que Socrate les représenta dans sa jeunesse. Les grâces du Palais Ruspoli, sont les plus belles qui nous restent de l'antiquité; leur beauté n'exprime pas précisément la gaieté, mais la douce satisfaction, le bonheur paisible qui convient à l'innocence de leur âge. Leurs têtes ne sont chargées d'aucun ornement; leurs cheveux sont attachés d'une bandelette, & à deux d'entr'elles, ils sont rassemblés en nœud sur le cou.

HEBE, se distingue des autres Déeses par la forme de son vêtement qui est relevé à la manière des jeunes victimaires, & des jeunes garçons qui servent à table.

HERCULE. Des ouvrages antiques présentent Hercule dans la plus belle jeunesse, & même avec des traits qui sont presque douter de son sexe. La connoisseuse Glycère disoit, au rapport d'Athénée, que les jeunes gens sont beaux tout le temps qu'ils ressemblent à des femmes; telle est la beauté du jeune Hercule, sur une cornaline gravée du Baron de Stosch.

Des nerfs & des muscles ressentis caractérisent Hercule dans l'âge viril, lorsqu'il déploya sa force contre les monstres & les brigands. Les belles têtes de ce héros offrent encore d'autres caractères expressifs; c'est la grosseur du cou qui semble empruntée de la nature du taureau pour témoigner la force; ce sont des cheveux courts, rabattus sur le front, qui ont peut-être rapport aux poils courts qui se trouvent entre les cornes du Taureau. Mais les veines & les muscles adoucis, conviennent à ce héros, purifié des parties grossières de son corps mortel, par le feu dont il fut consumé sur le mont Oeta. L'Hercule Farnese est homme; celui dont reste le fameux Torse est Dieu. L'imagination sublime des grands artistes les élevoit de la nature périssable, à la nature immatérielle; elle créoit, continue Winckelmann, dont on a pu reconnoître le langage, des êtres exempts des besoins de l'humanité, & formoit des corps humains qui sembloient n'être que les enveloppes d'intelligences célestes.

HEROS. On peut voir ce que nous en avons dit à l'article *Héros* : ce qu'on va lire ici est extrait de Winckelmann.

Les anciens, dans la représentation des Héros, c'est-à-dire, des hommes à qui l'antiquité donnoit la plus haute dignité de notre nature, s'approchoient de la nature divine, mais sans y atteindre, & ne confondoient pas l'homme & le Dieu. Cette distinction étoit souvent très-délicate; qu'on prête au Battus des médailles de Cyrene,

Cyrene, un regard de volupté; on en fait un Bacchus : qu'on lui donne un trait de grandeur divine, c'est un Apollon. Un regard de cette fierté qui appartient à l'homme, & non pas au Dieu, déceale dans le Minos des médailles de Gnosus, un personnage royal : ôtez-lui cette expression, vous en ferez un Jupiter plein de clémence.

Les anciens imprimoient à leurs Héros des formes héroïques, en relevant certaines parties par des saillies au-dessus du naturel : ils animoient les muscles & leur donnoient une vivacité extraordinaire; ils mettoient en jeu dans les actions véhémentes tous les ressorts de la nature. L'objet qu'ils se proposoient par ces procédés, étoit d'y introduire toutes les variétés possibles. C'est ce qui se voit dans le prétendu gladiateur d'Agasias d'Ephefe, statue conservée à la Villa-Borghese. La physionomie de cette figure est faite d'après une personne dont on a voulu représenter la ressemblance : mais les muscles grenus des côtés, ont plus de saillie, de mouvement, d'élasticité que dans la nature.

On en a un exemple encore plus frappant dans les mêmes muscles du Laocoon, nature exaltée par l'idéal : mais cet idéal n'est pas encore celui de la divinité, comme nous pourrions le reconnoître, en comparant cette statue, par rapport à la même partie du corps, aux figures dessinées ou divines, telles que l'Hercule & l'Apollon du Belvédère. Dans le Laocoon, le mouvement de ces muscles est porté au-delà du vrai, jusqu'aux dernières bornes du possible; amoncelés comme des vagues, ils correspondent l'un à l'autre pour exprimer la plus grande contention des formes au milieu de la douleur & de la résistance. Dans le torse de l'Hercule dessiné, ces mêmes muscles sont d'une forme idéale de la plus haute beauté : élevés d'une manière coulante, ils offrent un cadencement varié comme l'ondulation de la mer dans son calme. Dans l'Apollon, figure d'une beauté toute divine, les muscles sont de la plus grande délicatesse; soufflés en ondes presque imperceptibles, ils sont plutôt sensibles au tact qu'à la vue.

Les artistes étoient autorisés par les poètes à suivre, dans la configuration des jeunes héros, leur principal objet qui étoit la beauté; à rendre même cette beauté si délicate, que le spectateur pût rester indécis sur le sexe de la figure. A quelle beauté ne leur étoit-il pas permis d'élever un Achille qui, long-temps, étoit resté inconnu entre les filles du Roi Lycomède? Ne pouvoient-ils pas donner les mêmes charmes à Thésée, qui, suivant le témoignage de Pausanias, parut à Trezene, vêtu d'une longue robe qui lui descendoit jusqu'aux pieds, & que son air efféminé exposa aux railleries des ouvriers qui travailloient au Temple d'Apol-

Beaux-Arts. Tome I.

lon? Ils feignoient de s'étonner de voir marcher seule dans la ville une jeune personne d'une beauté si accomplie.

L'auteur d'un tableau antique conservé au cabinet d'Herculanum, s'est bien éloigné de cette beauté féminine du jeune Thésée; lorsque le représentant dans un de ses premiers exploits, la défaite du minotaure, il lui a donné une taille gigantesque. Le Pouffin s'est également écarté de la beauté du jeune âge, en peignant le même héros. Thésée est représenté au moment où il lève la pierre, sous laquelle son père avoit caché son épée & l'un de ses souliers; & où il trouva l'un & l'autre en présence d'Éthra, sa mere; il n'avoit que seize ans quand il fit ainsi connoître sa force; & le Pouffin lui donne de la barbe, l'âge d'un homme fait, & un corps qui a perdu tous les arrondissemens de la jeunesse.

Pour faire d'un héros un Dieu, il s'agit bien plus de supprimer que d'ajouter. Cette opération consiste à retrancher graduellement les muscles trop angulaires & trop prononcés par la nature, jusqu'à ce que les formes soient portées à une telle finesse d'exécution, qu'il paroisse que l'esprit a seul opéré.

Nous ne chercherons point à contester cette règle que donne Winckelmann; nous avouons qu'elle est non-seulement ingénieuse, mais inspirée par un sentiment juste & profond. Nous ajouterons seulement qu'on emploieroit en vain cette règle pour faire un Dieu, si l'on n'avoit pas cette force, cette grandeur, cette sublimité d'imagination qui conçoit une nature céleste, qui la crée en quelque sorte, qui par le souffle du génie la porte sur la toile ou sur le marbre, & l'expose à la vénération des hommes étonnés.

HEURES, Voyez SAISONS.

UNON, indépendamment de son diadème élevé en crête, est reconnoissable à ses grands yeux & à sa bouche impérieuse. La plus belle statue de cette déesse est celle du palais Barberini, & la plus belle tête est à la Villa-Ludovisi : elle est de grandeur colossale.

JUPITER est toujours représenté avec un regard serein. Les têtes ressemblantes à celle de ce Dieu, mais que caractérise une expression de sévérité, appartiennent à Pluton. Jupiter n'est pas seulement reconnoissable à la clémence qui règne dans sa physionomie; mais à ses cheveux qui s'élèvent sur le front en formant différens étages, retombent en ondes ferrées sur les côtés, & lui couvrent les oreilles. Plus longs que ceux des autres dieux, ils ne forment point de boucles, mais sont jetés d'une manière ondoiyante, & ont quelque ressemblance

avec la crinière du Lion. Ce jet des cheveux est tellement un caractère essentiel au maître des Dieux, qu'il se retrouve dans ses fils, & indique leur origine.

Ces traits sont observés en général avec autant de justesse que de sagacité : mais quant à la physionomie de clémence & de bonté qui, selon Winckelmann, devoit constamment être celle de Jupiter, nous demanderons si c'étoit celle du Jupiter fulminant, & celle de la statue de Phidias, où l'on reconnoissoit le Dieu qui ébranle l'Olympe d'un mouvement de ses sourcils. Ce Dieu sans doute étoit trop puissant pour éprouver la colère ; mais quelque sévérité ne se peignoit-elle pas sur son front majestueux ? ne troubloit-elle pas la sérénité de son regard, quand il punissoit les hommes, quand il frappoit de terreur les Dieux eux-mêmes ? Il nous reste trop peu de monumens des artistes antiques, pour que nous puissions prononcer sur la variété de leurs conceptions ; l'artiste moderne peut y suppléer avec sagesse & avec choix, par celles des anciens poètes : Jupiter avoit-il l'expression de la douceur au moment où, suivant le récit d'Homère, on eût tant de peine à sauver Junon de ses mains ?

Au défaut de monumens antiques, c'est un beau problème à résoudre par les artistes modernes, que celui d'allier dans la physionomie de Jupiter, quand le sujet l'exige, ce que la majesté peut avoir de plus terrible, avec ce que la beauté peut avoir de plus parfait, & d'y faire sentir encore la clémence habituelle. Mais en général, on doit s'en tenir à l'idée que Winckelmann a puisee dans l'antique, parce que la bonté est l'attribut le plus convenable au plus puissant des Dieux.

MARS est ordinairement représenté comme un jeune héros sans barbe : mais sa jeunesse est plus mâle que celle d'Apollon. Il ne reste aucun monument de l'antiquité, où il exprime l'audace, où il inspire la terreur. Les deux plus belles figures de Mars sont une statue assise, avec l'Amour à ses pieds, dans le Palais Ludovisi, & une petite figure de ce Dieu sur une des bases de deux beaux candélabres de marbre qu'on voyoit au Palais Barberini. Le Dieu, dans ces deux antiques, est dans l'âge de l'adolescence & dans l'état de repos ; & c'est ainsi qu'il est figuré sur les médailles & les pierres gravées.

MÉDUSE. Les artistes modernes ne craignent pas d'exagérer la laideur dans les têtes des Gorgones. Mais les artistes de l'antiquité, persuadés avec Horace que l'âme est moins frappée des impressions qu'elle reçoit par les oreilles, que de celles qui leur sont transmises par les yeux, & craignant d'exciter dans les spectateurs des

sensations pénibles, n'imitèrent pas leurs poètes dans la description que faisoient les derniers de ces divinités subalternes. C'est du moins ce qu'on peut juger par Méduse, la seule des Gorgones dont la tête nous ait été conservée ; ils lui donnèrent la plus grande beauté. Telle on la voit sur des pierres gravées ; telle & plus belle encore est celle que Persée tient en sa main dans une statue du Palais Lantî.

MERCURE est jeune, mais sa forme est moins délicate que celle d'Apollon. Il se distingue par des cheveux courts & frisés, & par une physionomie d'une singulière finesse. Ce dernier caractère, si essentiel à ce Dieu, ne se trouve pas dans sa statue faite par un sculpteur français (Pigale) & placée à Pozdam. Ce jugement est du Saxon Winckelmann ; mais il a été prévenu ou ratifié par celui des artistes & des connoisseurs de la France : Pigale étoit un statuaire d'un talent distingué ; mais il n'avoit pas la force de talent qui est nécessaire pour faire un Mercure, ni peut-être même des Dieux. Habile à rendre les vérités de la nature, il n'avoit pas reçu la faculté de l'élever jusqu'à la beauté idéale.

MORT. On ne peut nier que les anciens aient représenté des squelettes : quand ce fait ne seroit pas prouvé par quelques monumens, il le seroit par un assez grand nombre de passages des écrivains de l'antiquité. Herodote ne nous a pas laissé ignorer que les Egyptiens mettoient sur table la représentation d'un squelette pour engager les convives à goûter des plaisirs auxquels ils ne seroient que trop tôt enlevés. On retrouve le même usage chez les Grecs & les Romains : ceux qui n'avoient pas un squelette artificiel, le remplaçoient par une véritable tête de mort. Trimalcion, dans Pétrone, fait apporter sur la table un squelette d'argent, & s'écrie : « hélas ! hélas ! combien » l'homme est peu de chose ! c'est ainsi que » nous serons tous quand les destins nous au- » ront enlevés. Livrons-nous donc au plaisir, » tandis qu'il nous est encore permis de vivre. »

Heu ! heu ! nos miseros ! Quam totus humuncio nil est.

Sic erimus cuncti, postquam nos eruerit orcus.

Ergo vivamus, dum licet esse, bene.

Mais ces squelettes, ni ceux qui peuvent se trouver sur quelques monumens funéraires, ces images de l'homme détruit, ne prouvent pas que les anciens en aient fait l'image du Dieu de la mort : nous avons vu qu'ils ne représentoient les Dieux que sous des traits agréables ; nous savons que leur philosophie, ou plutôt leur façon de penser générale, tendoit à s'affermir contre les terreurs de la mort. Nous savons aussi qu'ils avoient l'esprit juste, & la

mort est un seul instant, qui, trop court, trop rapide pour être aperçu par celui qui le franchit, n'a rien de terrible en lui-même. C'étoit cet instant qu'ils nommoient *thanatos* : mais ce qui est terrible, c'est la destinée qui condamne à mourir & quelquefois même d'une manière affreuse ; c'est l'approche inévitable de la mort. Les Grecs la nommoient *Ker*, & les Latins *Lethum*. Les anciens l'ont aussi représentée, & Pausanias nous apprend qu'ils lui donnoient des dents & des ongles crochus.

Dans Homère, Apollon commande au sommeil & à la mort, deux freres jumeaux, d'enlever le corps de Sarpédon. Voilà donc deux freres qui, en qualité de jumeaux, doivent se ressembler : l'un est un sommeil passager, l'autre est un sommeil éternel, c'est le seul trait qui les distingue.

L'idée du prince des poètes a été adoptée par les artistes. C'est sous la forme de deux génies que le sommeil & la mort sont représentés sur un autel qui se trouve à Rome, dans le jardin du palais Albani. Une inscription, antique ainsi que le monument, ne permet de former aucun doute sur l'invention de l'artiste.

Si le génie de la mort avoit tous ses attributs, on le verroit avec une urne ou une fiole, une couronne, un papillon & un flambeau : mais on fait que les anciens se dispensent le plus souvent d'entasser, comme le font les modernes, les attributs de leurs figures mythologiques ou allégoriques.

Sur un sarcophage publié par Bellori, le Dieu de la mort est représenté debout sous la figure d'un jeune homme. Il a des ailes ; ses jambes sont croisées pour marquer l'état de repos. Sa tête inclinée à l'expression de la tristesse. Il s'appuie sur le flambeau de la vie, éteint & renversé, qu'il pose sur l'estomac du mort. Il tient une couronne, parce qu'on couronnoit les morts, & un papillon qui étoit le symbole de l'âme au moment où elle abandonne le corps.

Sur une pierre gravée, il a aussi des ailes ; il tient d'une main une urne cinéraire, & de l'autre il secoue son flambeau pour l'éteindre : un papillon rampe sur la terre à côté de lui.

Ceux qui seront curieux de voir ce point d'antiquité plus approfondi, pourront consulter la dissertation de Lessing sur la manière de représenter la mort chez les anciens. Elle a été traduite par M. Janfen, dans son recueil de pièces intéressantes concernant les antiquités, les arts &c.

La représentation de la mort sous la forme d'un squelette, est rebutante, & par cela même, indigne des anciens : elle est encore plus indigne d'eux, parce qu'elle offre une idée fautive ;

elle ne présente pas l'image de la mort, mais d'une suite éloignée de la mort.

H. Herder attribue la manière dont les modernes sont convenus de représenter la mort, à ces peuples septentrionaux qui détruisirent l'empire Romain, & adoptèrent la nouvelle religion de Rome. Ces barbares, nés sous un climat dont la rudesse les rendoit incapables de toute idée gracieuse, préférèrent le hideux & le terrible à la grace & à la beauté. Ne pourroit-on pas accuser de même notre origine boréale de bien d'autres changemens que nous avons apportés à l'art des anciens, & que sais-je ? de quelque-uns peut-être dont nous nous applaudissons ?

NEPTUNE. Il n'existe à Rome qu'une statue antique de ce Dieu. Elle se trouve à la Villa-Medici, & seroit peu différente de celles de Jupiter, si Neptune n'avoit pas la barbe crépue, & les cheveux jetés d'une manière toute différente au-dessus du front.

PALLAS. Sa chevelure, dit Winckelmann, est nouée fort bas derrière la tête. Son maintien est grave : elle a les yeux moins ouverts que Junon ; elle les tient baissés & la tête inclinée, comme si elle étoit ensevelie dans une profonde méditation. Cette expression de pudeur est convenable à une divinité qui, toujours exempte de foiblesse, n'a jamais été vaincue par l'amour. Elle n'a jamais la gorge découverte : la nudité de la mamelle droite est un attribut de Diane, & de cette divinité seule.

On sent que le caractère de réflexion & de pudeur donné ici à Pallas, ne sauroit lui convenir dans toutes les circonstances où l'on peut la représenter. Doit-elle avoir, par exemple, les yeux baissés, la tête inclinée, dans le premier livre de l'Iliade ? Aussi notre antiquaire convient-il lui-même que, sur une médaille Grecque en argent de Vélia, ville de Laconie, elle a de grands yeux élevés, & qu'elle porte ses regards en avant : des ailes garnissent les deux côtés de son casque ; ses cheveux descendent par étages en longues boucles par-dessus la bandelette qui les noue. En général, on donne à Pallas des cheveux plus longs qu'aux autres déesses.

PAN. Winckelmann se flatte d'avoir découvert la véritable conformation de la tête de ce Dieu, sur une médaille du Roi Antigone : elle est couronnée de lierre ; la physionomie annonce de la gravité ; la barbe fournie ressemble dans son jet aux poils de chèvres. Une autre tête, à peu près aussi peu connue, de la même divinité, est au capitol ; des oreilles pointues la caractérisent ; la barbe est moins

hérissée que celle de la médaille, & ressemble à celle de quelques philosophes. On remarque un air de réflexion dans les yeux enfoncés qu'on peut comparer à ceux de la tête d'Homère. Ce morceau est d'une grande exécution.

Ajoutons que ce Dieu doit avoir quelques traits de la nature sauvage ; mais qu'il doit avoir le plus grand caractère, puisqu'il est cette nature elle-même. « Il est, dit le faux Orphée, » le ciel, la mer, la terre & le feu : toutes » les parties de la nature sont les membres » du Dieu Pan. »

La médaille arcadienne du dieu Pan, où il est représenté assis sur le mont Olympe, l'offre sous les traits d'un beau jeune homme sans barbe. Ses cheveux séparés au milieu du front sont jetés des deux côtés avec beaucoup de grace : sa tête est noble, sa taille ne manque point de sveltesse ; tous ses membres sont de forme humaine & d'une belle proportion. Rien en lui n'indique un dieu rustique que le bâton noueux & recourbé qu'il tient en main, & la flûte à sept tuyaux qui est à côté de lui ; ou plutôt le bâton indique sa puissance, & la flûte à sept tuyaux, symbole de l'harmonie des sept planètes, fait connoître son empire sur toute la nature.

Il ne faut pas confondre avec le Dieu Pan, le dieu Tout, les *Pans* ou *Ægipans*, divinités inférieures & champêtres. Ils ont le nez aquilain, la face large & grossière, de longues oreilles, des cornes, des pieds de chèvres. Ces Dieux étoient le symbole de la nature champêtre, & l'on a voulu désigner la faculté productive & générative de la campagne par la salacité du bouc dont ils partagent les formes. Les Pans furent, avec le temps, donnés pour cortège à Bacchus, comme l'avoient toujours été les satyres : mais il est vraisemblable que ce n'a été que dans des ouvrages Romains, ou faits par des artistes Grecs pour des Romains. Les jeunes Pans se nommoient des *Paniques*.

Malgré ce que nous avons dit de la figure du dieu Pan, dans la médaille arcadienne, il faut avouer qu'Homère, ou l'auteur de l'hymne homérique adressé à ce Dieu, lui donne des pieds de chevre & des cornes.

On peut donner à Pan moins de grandeur, quand on ne le considère que comme un Dieu agreste, fils de Pénélope, & amant des nymphes des Bois. Ce n'est plus alors qu'un *Ægipan*.

PARQUES. Elles sont du nombre des divinités auxquelles on se croit obligé de donner de la laideur : ce caractère, que cependant quelques modernes ont évité, est autorisé par d'anciens poètes, mais non par les artistes de l'antiquité. On voit ces déesses assister à la mort de Méléagre : leur forme est virgineale,

leurs têtes sont belles ; elles ont des ailes au dos, elles en ont aussi à la tête. L'une d'elles est toujours dans l'action d'écrire sur un rouleau. Pausanias nous apprend que Vénus a été nommée la plus ancienne des Parques, ce qui ne permet pas de leur donner un caractère de laideur. La manière de représenter Vénus, ressembloit à celle de représenter la déesse des vengeances, la terrible *Némésis*, puisque ce fût en Némésis qu'Agoracrite, élève de Phidias, changea la statue qu'il avoit faite de Vénus.

PLUTON ressemble, ainsi que Neptune, à son frère le maître des Dieux ; mais il s'en distingue par le caractère de la sévérité. On l'a pris souvent pour un Jupiter à qui l'on a cru devoir donner le surnom de terrible. C'est le même Dieu que Sérapis, & il est caractérisé par le *modius* ou boisseau sur la tête ; mais ce caractère n'a pas toujours été observé. Ses cheveux ne sont pas arrangés comme ceux de Jupiter : pour lui donner un air plus sombre, on le représente avec les cheveux rabattus sur le front : sur quelques têtes de Sérapis, la barbe est séparée en deux.

PROSERPINE. Sa tête, sur les médailles de Sicile & de la Grande-Grece, est de la plus grande beauté : sur une médaille du cabinet de M. Pellerin, elle est couronnée de longues feuilles qui sont probablement des feuilles de bled : mais des antiquaires les ont prises pour des feuilles de jonc, & en conséquence de cette erreur, ils ont regardé la tête de Proserpine comme une tête de la nymphe Aréthuse.

SAISONS, ou les HEURES, suivant la dénomination des Grecs ; car c'étoit par le nom d'Heures qu'ils désignoient les parties de l'année, & non celles du jour. Ils appeloient aussi heures des portions de temps non périodiques & déterminées ; mais ce mot, en ce dernier sens, est étranger aux objets de l'art.

Les Heures ou Saisons sont compagnes des Graces ; elles en ont la beauté, & quelquefois la nudité. On avoit coutume de les représenter dansantes : elles furent d'abord au nombre de deux, parce que les Grecs ne reconnoissoient alors que deux saisons ; ils en distinguèrent ensuite trois. Leur vêtement est ordinairement court, comme celui des danseuses, & ne descend que jusqu'aux genoux : leurs têtes sont couronnées de feuilles de palmier. C'est ainsi qu'on les voit sur une base triangulaire du Palais Albani. Enfin les Saisons furent portées au nombre de quatre, & on les voit en ce nombre sur une urne de la même vigne : elles y sont représentées de dif-

férons âges, & couvertes de longues draperies : elles n'ont pas la couronne de palmier. L'Heure du printemps a la taille & les traits naïfs du jeune âge ; ses trois sœurs augmentent d'âge progressivement. Sur le bas-relief de la Villa-Borghese, les Heures dansent avec les Graces. Ces quatre derniers articles sont entièrement extraits de Winckelmann.

SATYRES. Sous ne croyons pas devoir leur donner le nom de faunes, parce que l'art antique appartient sur tout aux Grecs, & que le nom de faunes appartient uniquement à la langue latine. C'est faire dans le langage, une sorte de faute de costume, que de donner sans nécessité des noms latins à des idées & des productions Grecques.

Les meilleurs statues de Satyres offrent ces dieux inférieurs sous l'image d'une belle jeunesse bien proportionnée, mais distinguée de celle des héros par un profil moins noble, par un nez camus, par un air de simplicité & d'innocence, jointe à une sorte de grace commune. On leur donnoit ordinairement des cheveux hérissés & un peu crépus à la pointe, pour imiter les poils de chèvres. On trouve à Rome, continue Winckelmann, plus de trente statues de jeunes Satyres qui se ressemblent par la forme & l'attitude. Il conjecture avec beaucoup de vraisemblance que ces nombreuses imitations avoient pour original le fameux Satyre de Praxitèle : qui étoit, avec son amour, celui de ses ouvrages que ce statuaire aimoit le plus. On fait par les restes de l'antiquité qui sont parvenus jusqu'à nous, que les artistes, plus modestes alors qu'ils ne le sont généralement aujourd'hui, se disputoient à l'envi la gloire de multiplier les chefs-d'œuvres des grands maîtres. Si l'on ne veut pas croire à cette modestie des artistes, on pourra supposer qu'un grand nombre d'amateurs, & peut-être de villes, cherchoient à se procurer, & payoient chèrement, les copies ou les imitations de ces chefs-d'œuvres.

Ceux qui ont établi que la nature des Satyres devoit avoir de la pesanteur, ne se sont pas rappelé le Faune nourricier de Bacchus, qui tient ce jeune dieu dans ses bras. Cette figure est bien plutôt svelte qu'épaisse & pesante. L'original est à la Villa-Borghese ; mais elle est bien connue en France par des copies ou des plâtres moulés, & elle est d'une fort belle étude. La beauté de ses jambes est célèbre. Si elles ne sont pas idéales, la nature au moins n'en offre pas de plus belles, par rapport au caractère général de la figure. Le beau Satyre dormant au palais Barberini n'est point une figure idéale ; mais une parfaite image de la nature naïve & abandonnée à elle-même.

On ne trouve non plus rien de lourd, dit

Mengs, dans le Faune de Florence qui joue des crotales, si ce n'est la tête & les bras qui sont modernes. Nous avons à Rome, ajoute le même artiste, quantité de Faunes de la forme la plus élégante, qui pour cela ne sont pas des Apollino, mais qu'on pourroit comparer aux plus beaux Bacchus, excepté pour la physionomie & l'attitude.

Deux tableaux du cabinet d'Herculanum représentent, l'un un jeune Satyre qui renverse amoureuxment une jeune Bacchante, l'autre un Satyre vieux & barbu qui tâche d'embrasser une Nymphé ou plutôt une belle hermaphrodite.* Ils ont entièrement la forme humaine & n'en diffèrent que par une petite queue. Le premier est d'une nature un peu pesante ; l'autre aussi léger que le permet son âge, paroît avoir été svelte dans sa jeunesse.

Dans un autre tableau d'Herculanum, on voit l'Amour luttant avec un enfant qui a des cornes, des cuisses, des jambes & des pieds de chèvre. C'est un panisque, c'est à dire un jeune Pan ou Ægipan. Par cette réunion de la nature humaine & animale, les anciens ont peut-être voulu figurer l'universalité du dieu Pan. Mais les Grecs n'ont jamais distingué les Satyres des hommes que par les oreilles pointues, la petite queue & le nez camus. Xénophon nous apprend que Socrate, qui étoit camus, ressembloit à un Satyre. Le nez aquilin désigne un Ægipan.

Quelques sculpteurs antiques ont donné aux Satyres une physionomie riante avec des poireaux pendans sous les mâchoires comme aux chèvres : on voit une belle tête de ce genre à la Villa-Albani.

SILENE. Le Silène, père nourricier de Bacchus, & en général les vieux satyres, que l'on nomme Silènes, n'ont pas, dans les compositions sérieuses, l'expression de la gaité. Ce sont de beaux corps dans toute la maturité de l'âge : tel est celui dont nous venons de parler à l'article précédent, & que nous avons appelé Faune, pour nous conformer à la dénomination qu'on lui donne ordinairement en France. Dans quelques figures, dit Winckelmann, la physionomie de Silène, annonce un air de gaité ; il porte une barbe frisée : dans d'autres, l'instituteur de Bacchus paroît sous la forme d'un philosophe ; sa barbe vénérable lui descend en serpentant jusques sur la poitrine. C'est ainsi qu'il est représenté sur des bas-reliefs qui ont été souvent répétés, & que l'on connoît sous la fausse dénomina-

(*) Les anciens donnoient souvent des Hermaphrodites ou Androgynes pour compagnes aux Satyres.

tion de banquet de Trimalcion. Dans des compositions gaies & bacchiques, on voit sur plusieurs bas-reliefs le vieux Silène avec un corps d'une grosseur démesurée & chancelant sur un âne qui lui sert de monture. Dans le tableau d'Herculanum qui représente la lutte de l'Amour & d'un jeune Égipan, il est d'une proportion pesante. On nommoit Silènes les satyres avancés en âge.

TRITONS. On voit à la Villa-Albani deux têtes colossales de ces dieux marins inférieurs. Elles sont caractérisées par des espèces de nageoires qui forment les sourcils & par d'autres nageoires semblables qui passent au dessous du nez, sur les joues & sur le menton, & tiennent la place de la barbe. On les voit ainsi représentés sur plusieurs urnes funéraires. L'expression que leur ont prêtée les artistes semble indiquer le calme de la mer. Les épithètes qui ont été quelquefois données à ces dieux par les poètes, n'ont pas servi de modèles aux sculpteurs.

VÉNUS, déesse de la beauté dont elle est le premier modèle. Ordinairement elle est nue, ainsi que les grâces & quelquefois les heures ou saisons.

Vénus a toujours les yeux petits & la paupière inférieure tirée en haut, différente en cela de Junon dont la coupe de l'œil est grande & arrondie. Quels que soient les attributs de Vénus, elle a toujours des regards tendres & languissans, & des yeux pleins de douceur : mais les anciens ne lui ont jamais donné ces regards lascifs qui ne lui ont été prêtés que par quelques modernes. Elle peut être considérée comme la déesse de la volupté, & non comme celle de l'impudence.

Vénus plus généralement nue, étoit quelquefois drapée. Telle l'a représenté Praxitèle ; Winckelmann conjecture que la Vénus drapée, belle statue qui a passé d'Italie en Angleterre, en est une copie. Ce que nous avons dit en parlant du satyre ouvrage du même statuaire, & de ses nombreuses imitations, peut donner assez de fondement à cette conjecture, si d'ailleurs elle est soutenue par la beauté & le style de l'ouvrage.

Sur quelques bas-reliefs antiques qui représentent l'enlèvement de Proserpine, on voit aussi Vénus drapée & la tête ceinte d'un diadème.

Quand cette déesse est entièrement drapée, elle a deux ceintures ; l'une, comme les femmes la portoient, au dessous du sein ; & l'autre au dessus des hanches : Winckelmann prétend que cette seconde ceinture étoit le ceste, espèce de talisman, qui contenoit tous les moyens de séduire & de plaire. M. Heyne n'admet pas cette conjecture.

Winckelmann refuse de reconnoître pour Vénus, une figure à qui l'on a donné ce nom, & qui se trouve dans un tableau antique du palais Barberini. Elle a des mammelons apparens, & c'est ce qui blesse le savant antiquaire, parce que Vénus est ordinairement caractérisée par un sein virginal. Mais le peintre antique a peut-être voulu figurer Vénus nourricière, *Alma Vénus*, symbole de la nature. Parce que nous connoissons quelques idées des anciens artistes, nous n'avons pas le droit de prononcer que nous les connoissons toutes, & que jamais aucun d'eux ne s'est cru permis d'abandonner les idées les plus générales. Winckelmann avoit un penchant à généraliser qui lui a procuré des conjectures très ingénieuses, & qui a dû quelquefois l'égarer.

Les Vénus que l'on appelle de Médicis, par leur conformité avec celle qui porte ce nom par excellence, sont en très grand nombre : on les trouve sur des médailles antiques & peut-être en reste-t-il aujourd'hui plus de cent statues de différentes proportions. On n'est pas cependant obligé de croire que toutes aient eu originellement cette position. L'adresse ou plutôt la fraude des sculpteurs Italiens modernes est assez connue. On sait que d'un morceau de statue antique, ils savent faire une statue entière qu'ils vendent chèrement comme un chef-d'œuvre de l'antiquité, quoique ce ne soit qu'une production moderne souvent très-médiocre. Quelques parties de statues de femmes, trouvées dans des décombres, ont donc pu servir à faire un grand nombre de ces Vénus.

Mais on n'en peut pas dire autant des médailles ; & d'ailleurs il faudra toujours convenir qu'il nous reste de l'antiquité beaucoup de Vénus dans l'attitude de celle de Médicis : d'où il faut conclure que cette Vénus fut, plus que toutes les autres, révérée des anciens, soit que cette vénération ait été religieuse, soit qu'elle ait eu pour objet la beauté de l'art qui brilloit dans le premier modèle, d'où il a résulté tant de copies.

C'est cette Vénus qu'Ovide avoit sous les yeux, ou du moins dans la pensée, lorsqu'il dit :
» quand elle se montre sans voile, elle retire
» à demi en arrière ses charmes inférieurs &
» les cache de sa main gauche ».

*Ipsa Venus pubem, quoties velamina ponti,
Protigitur; lævâ semireducta manu.*

Une médaille des Cnidiens, des pierres précieuses gravées à Cnide semblent prouver, ou du moins rendre très probable, que le modèle de cette Vénus si estimée des anciens, si souvent répétée par leurs artistes, fut la fameuse Vénus de Cnide, ouvrage de Praxitèle. En effet, la Vénus que les Cnidiens affectèrent de multiplier sur leurs médailles & sur les pierres gra-

vées, dut être celle qu'ils révéroient dans leur temple, celle qui recevoit leurs premiers hommages.

Il est vrai que la Vénus Cnïdienne des médailles & des pierres gravées n'est pas exactement celle de Médicis : elle lui ressemble par la partie inférieure ; mais la partie supérieure est différente.

Mais il faut reconnoître que cette partie supérieure n'a pu être, dans la statue, telle qu'on la voit sur les pierres gravées & sur les médailles. Quoiqu'on ne puisse pénétrer la raison de ce changement, il est certain que Praxitele n'a pu composer ainsi le haut de sa statue. Un bras étendu, tenant une draperie légère au-dessus d'une cassolette, auroit produit dans la sculpture de ronde-bosse une maigreur & un défaut de solidité que le grand artiste auroit été loin de se permettre. Or puisque les pierres gravées & les médailles ne nous donnent pas une représentation fidèle de la partie supérieure de ce chef-d'œuvre si célèbre dans l'antiquité, nous pouvons croire que cette représentation nous a été à peu-près conservée dans la statue qu'on nomme de Médicis & dans celles qui ont la même attitude.

La Vénus de Médicis est-elle de la main de Praxitele, ou seulement une copie ; l'art a-t-il fait des progrès depuis Praxitele jusqu'au temps où vivoit le copiste, & la copie est-elle plus belle que n'étoit l'original ; l'art au contraire avoit-il dégénéré, & la Vénus de Médicis, malgré toutes ses beautés, ne nous donne-t-elle qu'une foible idée de la perfection que Praxitele avoit imprimé à sa statue de Cnide ? Toutes questions qu'il seroit téméraire de vouloir résoudre. La Vénus de Médicis est un des plus beaux ouvrages qui nous restent des anciens : y eût-il un temps où ils produisirent des ouvrages encore plus parfaits, c'est ce que nous ne pouvons savoir. Mais ce dont il faut être averti, c'est que toutes les parties de cette figure ne sont pas antiques : le bras droit a été restauré depuis l'épaule, & le bras gauche depuis le coude ; les jambes ont été brisées, & sont composées aujourd'hui de parties antiques & modernes.

Il nous reste à parcourir d'après M. Heyne, différentes manières dont les anciens ont représenté Vénus. Ceux qui désireront de plus grands détails pourront lire son mémoire dans le *Recueil de pièces intéressantes concernant les antiquités, les arts &c.* On peut aussi consulter le savant mémoire de M. Larcher, & celui de M. l'Abbé de la Chau.

Vénus anadyomene ou sortant des eaux, tableau d'Apelles. Elle essuyoit ses cheveux de ses deux mains. Ce n'étoit qu'une figure à mi-corps. Il se peut, comme le conjecture M. Heyne, qu'un bas-relief de Rome, qui se

trouve dans l'*admiranda*, soit, pour la figure de Vénus seulement, une copie du tableau d'Apelles, faite par un sculpteur sans talent. La déesse est assise sur une coquille portée par deux tritons ; un amour lui présente un miroir.

Sur une médaille de la colonie de Corinthe, frappée en l'honneur d'Agrippine, la déesse s'essuie les cheveux d'une seule main.

C'est une Vénus sortant du bain, & non une Vénus anadyomene, que celle qui se voit tantôt à demi drapée, tantôt entièrement couverte, essuyant ses cheveux d'une seule main, & tenant quelque fois un miroir.

Il faut distinguer plusieurs sortes de *Vénus victorieuses*.

1°. On entend quelquefois par *Vénus Victrix* ; cette déesse victorieuse de Junon & de Pallas qui lui disputèrent le prix de la beauté. Vénus obtint la préférence : elle tient la pomme que lui donna Paris.

2°. D'autres fois, on entend par *Vénus victrix* cette déesse victorieuse de Mars. Elle a désarmé le dieu de la guerre, & s'est elle-même revêtue de ses armes ; on la voit alors coiffée du casque, tenant en main la lance, & portant quelquefois le bouclier.

3°. *Vénus victrix* indique encore cette déesse procurant la victoire aux Césars, & devenue victorieuse par leurs mains. Elle est debout entre des enseignes légionnaires. Elle porte le pied sur la proue d'une galère, & tient une victoire et une branche de palmier ou d'olivier.

4°. Enfin quand Vénus est considérée comme ayant mis fin à la guerre civile, en donnant la victoire à Jules - César, elle tient un caducée.

M. Heyne croit que le surnom de *victrix* n'a été donné à Vénus que par les Romains : ce qui n'empêche pas que les Grecs n'aient eu des Vénus armées. Les plus anciens monumens la représentent avec le casque & le bouclier. C'est cette Vénus qui recevoit le culte des Spartiates.

Winckelmann parle d'une Vénus qu'il appelle victorieuse & dont on voit une statue antique à Caserte, dans le palais des Rois de Naples. Elle porte un diadème, & son pied gauche est posé sur un casque. Si ce monument est romain, ou fait par des Grecs pour les Romains, ce pourroit être une *Vénus génitrix*.

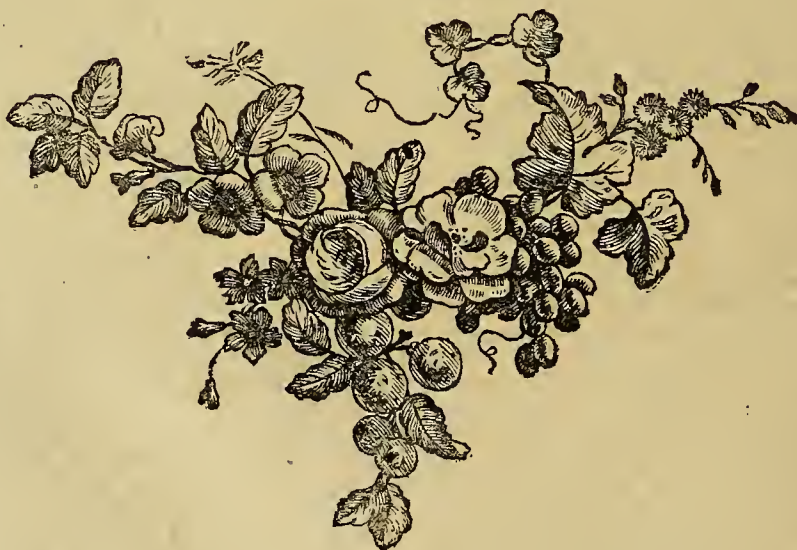
Jules-César qui avoit l'orgueil de faire remonter son origine aux amours de Vénus & d'Anchise, regardoit cette déesse comme sa mère, & lui dédia un temple sous le nom de *Vénus génitrix*. On voit la déesse, sous cette dénomination, armée de la lance & du bouclier.

Les médailles de César représentent ordinairement *Vénus génitrice* vêtue d'une draperie trainante ou relevée, le sein gauche découvert & un diadème sur la tête. Quelquefois elle tient une lance d'une main & de l'autre une victoire. Cette variation dans les attributs permet de rapporter à la déesse mère de César la statue dont parle Winckelmann.

La dénomination de *Vénus Uranie* ou céleste est très ancienne : on la disoit fille de Jupiter & d'Harmonie. Elle indiqua d'abord la force productive de la nature, ou la nature elle-même. Le temple de cette déesse à Athènes étoit un des plus anciens de cette ville. A Cythere sa statue étoit armée. Les plus anciens monumens de cette déesse connus de M. Heyne, sont les médailles de Julie Sœmie, mère d'Héliogabale. Elle y est représentée drapée & armée de la lance : elle tient de la main droite un globe, quelquefois avec une étoile ou le soleil. Auprès d'elle est l'amour.

Winckelmann reconnoît pour des *Vénus-Uranies*, des statues de femmes ceintes du diadème, & il ne les distingue de Junon que par la forme des yeux plus alongés & moins ouverts.

Les anciens ont connu une *Vénus Callipyge*, que les François désignent par le nom trivial de *Venus aux belles fesses*; ce qui est une traduction fidèle, mais grossière, du mot Grec. Deux filles de Syracuse, toutes deux sœurs, ayant obtenu un riche établissement par le même genre de beauté qui a fait donner ce surnom à la déesse, lui érigèrent un temple. On connoit en France, par un assez grand nombre de moules & de copies, la *Vénus Callipyge* du Palais Farnese. C'est tout au plus une antique du second rang. La figure est ronde & pesante, le linge de la draperie manque de légèreté, & les plis en sont secs & parallèles. La tête est moderne. (Article de M. LEVESQUE.)



N

N

NAÏF, (adj.) ce mot signifie ce qu'on apporte avec soi en naissant, ce qui n'est point acquis, ce qui ne doit rien à l'art : il vient du latin *nativus*, d'où s'est formé l'Italien *natio*. Il semble qu'il devrait être synonyme de naturel; & il est bien vrai que le *naïf* est toujours naturel, mais ce qui est naturel n'est pas toujours *naïf*. La majesté, la fierté, la noblesse peuvent être naturelles; la grace, la douceur peuvent être *naïves*. Le *naïf* n'appartient qu'aux qualités qui s'associent avec l'ingénuité, la simplicité, la candeur, peut-être même avec une sorte de foiblesse physique : aussi l'aime-t-on dans les femmes même faites; & il sembleroit ridicule dans un homme fait. C'est peut-être encore qu'il doit son plus grand charme aux graces ingénues, & la nature refuse ces graces à l'homme, dès le moment où elle lui accorde la force. Ces graces & la *naïveté* doivent donc être unies à une certaine foiblesse : la *naïveté*, aimable dans l'enfance & dans la jeunesse, seroit déplacée dans l'âge avancé, parce que la simplicité native a dû être détruite par l'expérience d'une longue vie : elle continue longtemps de plaire dans les femmes, parce que leur vie retirée, simple, exempte d'affaires, les laisse long-temps sans expérience.

Dans les arts, comme dans les lettres, il est plus aisé d'être grand, noble, élevé, fin, délicat, que d'être *naïf*; & cependant la *naïveté* est le comble du talent, lorsqu'il s'agit de traiter les expressions douces qui conviennent à la beauté accompagnée de la jeunesse. Dans les jeunes personnes, la crainte, la tendresse, la grace, la douceur sont d'autant plus touchantes, qu'elles sont plus *naïves*. Des mouvemens faciles sont toujours naturels; mais pour qu'ils soient *naïfs*, ils doivent être imprimés par la candeur. Les enfans du Dominiquin sont *naïfs*; les femmes le sont quelquefois. Le Sueur a très-bien exprimé la *naïveté* dans le jeune âge. Dans ses tableaux faits pour le cloître des Chartreux, un jeune novice, les yeux baissés, plaît par une modestie *naïve*. Il se fait aimer, & fait chérir la mémoire de l'artiste qui l'a peint : on sent que le modèle de cette figure n'a pu se trouver que dans une ame douce.

Il est aisé de relever le prix de la *naïveté* : le seul conseil qu'on puisse donner aux artistes,

pour les conduire à l'exprimer, c'est d'en bien observer les mouvemens dans la nature; mais ils échappent aisément par leur extrême simplicité : si l'on ne rend pas la *naïveté* avec la plus grande précision, ce n'est plus elle; ce n'est que la mine ridicule qui a la sotte prétention de l'imiter. (*Article de M. LEVESQUE.*)

NATURE. (subst. fem.) Ce mot, dans le langage de l'art a plusieurs significations. Il se prend quelquefois pour le modèle vivant : peindre, dessiner d'après *nature*, c'est dessiner ou peindre d'après un modèle. On dit d'un artiste qui a pris un modèle, qu'il a pris la *nature*.

Nature s'oppose à copie. On peut demander si une tête est une copie, ou si elle est faite d'après *nature*.

Nature s'oppose encore à ce qu'on appelle pratique, c'est-à-dire à ce qu'on fait sans modèle & seulement par habitude. On sent que telle figure, telle draperie est faite d'après *nature*, & telle autre de pratique.

Mais sur-tout on appelle *nature* les qualités extérieures & visibles de tout ce qui existe. Ce sont ces qualités que l'art prend pour objet de ses imitations.

Dans la première enfance de l'art, ceux qui le cultivoient n'étoient pas même capables de voir la *nature*. Ils ne se doutoient pas qu'il fût nécessaire de l'étudier, & sans se la mettre sous les yeux, ils la représentoient de mémoire telle qu'elle leur sembloit s'être offerte à leurs sens grossiers. C'est ainsi que les personnes qui n'ont aucune étude du dessin, & qui n'ont jamais considéré avec quelque attention les ouvrages de l'art, forment des traits roides, sans mouvement, sans proportion, qu'ils croient ressembler à des figures d'hommes ou d'animaux. Tels furent les premiers essais des peintres. Ceux des sculpteurs ressembloient à des figures d'hommes à peu près comme l'instrument dont nos paveurs se servent pour enfoncer les pavés, & qu'ils nomment demoiselle, ressemble à une figure de femme.

Quand l'art fut plus avancé, quand on eut reconnu que pour rendre la *nature*, il falloit en faire une étude, on crut qu'il suffisoit de la saisir telle qu'elle s'offre le plus communément. Le premier modèle qui se présenta,

fut regardé comme un beau modèle ; tout ce qu'on pût faire de mieux, fut de rejeter la *nature* difforme ; mais on étoit encore loin de distinguer la belle *nature* de la *nature* commune : cette seconde époque de l'art fut très-longue, & même, pour la plupart des peuples, elle ne fut point remplacée par une époque plus brillante.

Les arts, cultivés long-temps avec de foibles progrès dans l'Orient & en Egypte, passèrent enfin chez un peuple sensible, né pour connoître le beau, pour l'aimer, pour le chercher en tout : c'étoit les Grecs. Ils les cultivèrent d'abord d'une manière barbare ; car tels doivent toujours être les premiers pas : ils les portèrent ensuite à un degré qu'il ne fut jamais permis aux Egyptiens de franchir : bientôt ils surpassèrent des maîtres trop peu dignes de les avoir long-temps pour disciples, & devinrent enfin les maîtres de tous les siècles qui devoient suivre, de tous les peuples qui devoient se polir. Nous pouvons du moins jusqu'à présent tenir ce langage, puisque nous sommes encore leurs humbles élèves dans les parties capitales des arts ; celles qui tiennent à la beauté des formes, & à la grandeur de l'expression.

Ils connurent ce que n'avoient pas su découvrir les Egyptiens, que la *nature* a du mouvement & de l'expression, & ne tardèrent pas à sentir qu'elle a la beauté, que cette beauté est son vrai caractère, & qu'elle cesse d'être elle-même toutes les fois qu'elle s'en écarte. Dès lors imiter la *nature*, ou exprimer la beauté, devint pour eux la même chose. Peut-être renfermèrent-ils l'idée de la beauté dans la figure humaine, & négligèrent-ils de la chercher dans les autres phénomènes de l'existence : mais au moins, dans la représentation de l'homme, ils combinèrent tout pour parvenir au beau. « Tout chez eux, dit M. Hagedorn, jusqu'à l'expression du corps en agitation & de la nature souffrante, est éloigné de toute contorsion & de toute attitude capable de blesser la bienfaisance ; défauts qui sont devenus dominans par la suite des temps. »

» L'antique nous fait voir, continue cet amateur délicat & sensible, que pour choisir des beautés de détail, il falloit que l'œil de l'artiste fût exercé, & que pour lier ces beautés, il étoit essentiel que son jugement eût conçu des idées abstraites d'une sorte de beauté qu'il ne trouvoit pas réunie dans les objets individuels. S'il s'agissoit de donner un air plus noble à un corps d'ailleurs très-beau, ou d'embellir quelques-unes de ses parties, défectueuses relativement au tout ensemble, l'art suppléoit aux négligences de la *nature*. En combinant l'expression de l'âme la plus élevée avec le corps le mieux con-

» formé, l'artiste atteignoit à cette beauté sublime dont l'original s'étoit présenté à sa pensée. »

C'est donc la *nature* qui est la première maîtresse de l'artiste pour les formes, les proportions, l'expression : mais après avoir pris, en disciple docile, les leçons qu'elle lui donne, il doit concevoir l'orgueilleux projet de la surpasser ; non qu'il lui soit accordé de créer quelque beauté dont elle ne lui ait pas offert le modèle ; mais parce qu'il peut réunir des beautés qu'elle ne lui offriroit jamais assemblées en un même modèle.

Elle est aussi le premier guide du peintre pour le clair-obscur & le coloris ; mais dans ces parties encore, il se trouve des beautés dispersées que l'artiste peut réunir : il y entre beaucoup de choix, beaucoup d'idéal, ajoutons même beaucoup de convention.

Le malheur de l'artiste est d'avoir des juges qui ne connoissent pas les beautés qu'il leur soumet : elles leur plairont cependant, non par un jugement motivé, mais par sentiment. Le vulgaire voit la *nature* & ne fait pas la voir ; l'œil seul exercé de l'artiste apperçoit ce qu'elle cache aux autres yeux. Quel homme étranger à l'art connoît la pureté de ces contours qui terminent les belles formes, & de ces milieux qu'ils renferment ; le jeu varié des lumières, des demi-teintes, des ombres & des reflets ; ces nuances multipliées, ces passages insensibles qui conduisent du jour à la privation ; ces variétés infinies de couleurs dans ce qui paroît n'être qu'une seule couleur ? On peut même dire que, dans cette classe des connoissances, le peintre l'emporte beaucoup sur le statuaire, parce qu'il considère la *nature* comme ayant des formes & de la couleur, & que le statuaire ne la contemple que relativement aux formes : mais combien celui-ci trouve dans cette partie seule d'observations qui échapperont toujours à ceux qui n'auront point partagé ses études !

Il faut, avant que l'art se perfectionne, que des générations d'artistes se succèdent pour s'instruire mutuellement ; il faut que les générations nouvelles apprennent des générations écoulées, la manière de bien voir la *nature*. A la naissance de l'art, comme nous l'avons remarqué, les artistes ne la virent que comme le vulgaire ; dans son enfance, ils la virent sèche, roide & monotone ; c'est ainsi que la voyoient les peintres gothiques. Les artistes parvinrent ensuite à la voir belle : mais les peintres eux-mêmes n'y voyoient guère encore que les beautés qui étoient apperçues par les statuaires ; c'est peut-être ainsi que la virent toujours les Grecs. Enfin Titien, Rubens, &c., virent moins bien les beautés de ses formes, & tout ce que les grands statuaires ont ad-

miré en elle ; mais ils découvrirent toutes les beautés que répand à sa surface le jeu des lumières & des ombres , & la variété des couleurs.

Lors même que l'art est parvenu à sa perfection , il reste toujours des artistes qui , dans la nature , ne voyent guère bien que ses formes ; d'autres que les effets qu'y cause la lumière , d'autres que le charme des couleurs ; d'autres enfin , qui , destinés par la nature à n'avoir jamais que les yeux du vulgaire , n'apercevront toujours que très-imparfaitement les objets même que leurs maîtres leur indiquent. (*Article de M. LEVESQUE.*)

NATUREL (adj.) Ce qui est conforme à la nature. On se sert aussi de ce mot substantivement : on dit qu'un ouvrage est fait, dessiné, peint d'après le naturel, qu'il faut consulter le naturel, &c.

NÉGLIGENCE, NÉGLIGENCEES. (sub. f.)

J'expliquerai au mot *négliger* le sens général que le mot *négligence*, au singulier, peut avoir relativement à la peinture ; je vais entrer dans quelques détails sur celui qu'il a lorsqu'on l'emploie (ce qui arrive le plus ordinairement au pluriel ; car alors il a une acception sensiblement différente. En effet, si l'on dit : *il y a de la négligence dans ce Poème*, on paroît en attaquer l'ensemble ; si l'on dit : *il y a des négligences*, on veut faire entendre que quelques parties, ou simplement quelques détails n'ont pas été travaillés avec assez de soin , & cela n'attaque pas aussi essentiellement l'ouvrage.

Il en est de même dans les ouvrages de peinture : *ce tableau est fait avec négligence* veut dire que l'ensemble , que toutes les parties sont négligées. *Il y a des négligences dans ce tableau* signifie que quelques parties ne sont pas assez étudiées ou assez terminées.

Ce mot, lorsqu'il n'est pas pris dans son acception la plus sévère , a plus souvent rapport au style qu'aux autres parties. On dit très-fréquemment : *il y a des négligences, de grandes négligences dans le style de tel Auteur, de tel ouvrage*. Dans la peinture, c'est au dessin que s'applique aussi plus ordinairement cette même expression , qui n'importe pas une critique absolue de l'ouvrage du peintre.

Cette relation confirme le rapprochement qu'on peut faire à quelques égards entre le dessin dans l'art de la peinture , & le style dans l'éloquence & la poésie. Cependant on compare aussi quelquefois le style à la couleur ; c'est qu'on peut s'attacher dans ce que nous nommons *style* en général , à la correction , comme dans le dessin ; & qu'on peut y considérer aussi le caractère qui a un rapport , mais moins exact , avec la couleur. Si l'on regarde le style ou la manière d'écrire relativement à la partie gram-

maticale , il est bien véritablement pour l'éloquence & la poésie , ce qu'est le dessin pour la peinture. Si l'on envisage le style sous le rapport des nuances dont sont susceptibles les différens caractères qu'un orateur ou un poète peut lui donner , il se rapproche de la couleur ; mais , pour ne pas insister sur ces rapprochemens , dont on fait si souvent un usage peu éclairé , & qui d'ailleurs ne peuvent jamais être d'une justesse extrême , je me contenterai de dire que les *négligences* qui blessent la correction du dessin , ont pour causes principales , le peu d'habitude de dessiner d'après l'antique & la nature choisie ; par conséquent l'ignorance des règles primordiales , fondées sur la connoissance de l'Ostéologie & de la Myologie. Il est possible encore que la vivacité du caractère du peintre , la mobilité & l'impatience de son imagination occasionnent dans ses ouvrages des *négligences* de correction dont il s'aperçoit & que son caractère ne lui permet pas de corriger.

Il est des artistes qui n'exécutent point avant que d'avoir bien conçu , & d'autres qui exécutent au même instant qu'ils conçoivent. Ne voyons nous pas ainsi & trop souvent dans la société , des hommes qui parlent , pour ainsi dire , avant que d'avoir pensé ? Le peintre qui conçoit vivement , & dont le caractère est prompt & impatient , voudroit que sa main & son pinceau pussent agir avec la même rapidité que son imagination : on observe que la plume qui ne trace que des signes , & que la langue même qui ne produit que des sons rapides , ne peuvent suivre la promptitude de la pensée ; à bien plus forte raison , le pinceau qui doit imiter physiquement les objets , & qu'il faut reprendre à plusieurs fois , pour représenter les moindres détails , se trouve-t-il d'une lenteur souvent désespérante pour l'artiste qu'entraîne l'impétuosité de la pensée. S'il n'est pas assez habitué à la correction des formes , pour que l'instinct , pour ainsi dire , les exécute fidèlement , en quelque sorte à son insçu , il ne peut manquer de pécher contre cette correction. Il est alors nécessaire qu'il revienne sur ses pas ; mais il est cependant des beautés attachées à cet accord de rapidité qu'on aime à remarquer entre la main qui exécute , & l'ame qui conçoit. On a regret à les sacrifier & l'on finit souvent par se pardonner des incorrections , des *négligences* , en pensant qu'il vaut mieux être animé , spirituel , plein de chaleur que correct. Le juge seroit tenté de penser quelquefois comme l'artiste ; mais celui qui traite des préceptes de la peinture , dont la représentation physiquement juste des objets qu'elle imite , est la base essentielle , ne peut approuver les *négligences* : en effet leur abus trop facile attaqueroit le fondement de l'art , & de proche en proche , pourroit le faire dégénérer

en art de convention ; il finiroit même , avec le temps , par ne plus consister qu'en une espèce d'hieroglyphes , puisq. plusieurs écritures n'ont été originairement que des représentations absolument incorrectes des objets qu'on vouloit désigner.

Celui qui traite de l'art de la peinture , ou qui l'enseigne doit donc poser pour principe absolu que les *négligences* dans la correction du trait sont des fautes très-graves , & que les artistes ne doivent jamais se les permettre , sauf à en accorder le pardon à ceux qui savent racheter ce péché par toutes les autres perfections de l'art.

Les *négligences* dans les effets de la lumière & du clair-obscur , pourroient être moins rigoureusement condamnées , parce que premièrement il est plus difficile de satisfaire à l'exac-titude de la perspective aérienne & aux loix de l'incidence & de la réfraction des rayons lumineux , qu'aux règles des proportions plus positives , & plus aisées à démontrer ; d'ailleurs , les spectateurs d'un tableau , si l'harmonie ou l'accord est satisfaisant , ne sont pas la plupart en état de juger de son exactitude précise aux règles du clair-obscur , au lieu que les défauts de proportion sont le plus souvent aperçus , parce qu'on s'attache principalement aux figures d'un tableau & que plus elles y font un rôle intéressant , plus on les examine ; comme dans le monde , on observe d'un œil plus critique & plus sévère , ceux que leur place , leur rang ou certaines circonstances font remarquer d'avantage.

Les *négligences* dans les plans , d'après les notions que je viens de donner , blessent souvent de manière à être absolument blâmées , parce que la perspective linéale étant une science plus positive , est aussi plus aisément démontrée ; que d'ailleurs pour ceux qui n'en connoitroient pas les opérations , les objets sont , les uns par rapport aux autres , des échelles de comparaison ; ensorte qu'un homme , représenté sur les premiers plans d'un tableau , donne à juger par la seule inspection , de l'éloignement où doit être une figure qui se trouve plus petite. Il en résulte que si la figure qu'on suppose éloignée est trop grande par rapport au plan & à la grandeur de la première figure , ou des autres objets , on juge aisément qu'elle n'est pas en perspective , ou , comme disent les peintres , *sur son plan*. On s'en aperçoit encore assez distinctement , lorsqu'elle est trop éclairée pour l'éloignement où le peintre la suppose ; ou trop peu , s'il la représente peu éloignée.

Quant aux *négligences* dans la composition & dans l'ordonnance , à moins qu'elles ne soient des fautes marquées & choquantes , elles demandent des connoissances plus étendues dans

ceux qui voyent les ouvrages de peinture : quelquefois des finesse omises dans la disposition d'un tableau intéressant , sont des *négligences* , parce qu'on juge d'après le talent de l'artiste , qu'il a dû s'en apercevoir & qu'il n'auroit pas dû se les permettre. Ces sortes de fautes sont donc relatives le plus souvent à la nature du sujet , & au mérite des peintres ; c'est ainsi que l'on a droit d'exiger plus d'exac-titude & plus de délicatesse d'un homme qu'on fait être éclairé , que d'un homme qui ne l'est pas. Dans l'un , les *négligences* sont des fautes de volonté ; dans l'autre , elles sont des fautes d'ignorance.

Le malheur des artistes qui se permettent des *négligences* , est que ce défaut a coutume d'augmenter , par la raison que le peintre même le plus correct finit , en avançant en âge , par être plus indulgent pour lui-même. Le travail de consulter sans cesse la Nature , de revenir souvent aux principes élémentaires , coûte peu dans la force de l'âge ; mais semble un devoir pénible à remplir dans l'âge plus avancé. On croit souvent d'ailleurs que la longue habitude acquise à tellement empreint les formes dans l'imagination & même dans la main , qu'on peut s'en reposer sur cette seconde nature.

Je finirai par dire que si quelques *négligences* heureuses de style peuvent produire des beautés , cet heureux effet est bien moins fréquent dans le *dessin*. Il est à cet égard , peu de la Fontaine en peinture , & c'est dans des rapprochemens de cette nature qu'on sent que les Arts ne peuvent souvent se comparer ; car le style , dans l'art d'écrire , est fondé sur des formes convenues , & le dessin l'est sur des formes immuables. Je me bornerai à cette observation , en prévenant les jeunes Artistes que les *négligences* en peinture sont non-seulement des défauts en elles-mêmes , mais des causes funestes de défauts par leurs suites ; & que les *négligences* , dans quelques parties qu'on se les permette , dégèrent presque inmanquablement en *négligence* générale d'un Art qui demande la plus grande vigilance & la plus grande sévérité. (*Article de M. WATELET.*)

NÉGLIGER , (V. A.)

Négliger l'Art , négliger son talent , c'est l'exercer moins , ou l'exercer avec moins d'application.

Négliger la nature , est pour l'Artiste une négligence qui influe immédiatement sur l'Art , sur le talent , sur la pratique du talent. Cette négligence est donc celle qui doit nuire d'avantage au peintre.

Du verbe actif *négliger* , on forme le verbe réfléchi *se négliger*. Il offre alors une expression générale & vague , qui exprime un rallen-

tissement d'efforts, d'études, de travaux, de soin & d'attention.

Il n'est pas nécessaire d'entrer dans de grands détails sur des termes qui ne comportent que des observations très-générales; mais il n'est pas inutile d'en rappeler au moins le souvenir à la plupart des Artistes.

Dans le nombre de ceux qui se *négligent*, c'est-à-dire, qui ne font pas tout l'emploi qu'ils pourroient faire de leur intelligence, de leur temps, de leurs soins, les uns sont entraînés par défaut de caractère, d'autres par défaut de santé; quelques-uns, parce qu'ils ont peu de lumières & trop d'amour-propre, ce qui les aveugle également, ou bien ils se *négligent* en travaillant trop ou trop vite par cupidité, ou trop peu & d'une manière peu suivie, par le goût dominant, & devenu trop général aujourd'hui, des plaisirs & de la dissipation.

Il est difficile de remédier aux deux premières causes, le défaut de caractère & la privation de la santé. L'homme qui manque de caractère perd la plus grande partie de sa vie dans l'indécision de ses idées. Ce défaut est commun : il tient à l'humanité, souvent à la complexion, souvent à l'éducation, & il semble aussi parmi nous être un défaut national; au moins est-on autorisé à croire que l'esprit de la nation, porté assez généralement au changement & à la légèreté, doit être moins propre aux applications suivies que s'il étoit plus grave & plus fixe. Ce défaut doit encore devenir plus sensible avec le temps & l'âge, car l'habitude l'augmente, & lorsque les forces & les facultés diminuent, il devient insurmontable.

Dire à un Artiste foible de tempérament, ou dont l'esprit a peu de ressort : soyez laborieux & actif, c'est à peu près comme si l'on exigeoit d'un homme engourdi, & qui n'a point de constance, de marcher d'un pas ferme & sans s'arrêter.

Se *négliger* parce qu'on ne connoît pas l'importance de se surveiller & de s'exercer continuellement à la théorie ou à la pratique d'un art dans lequel il y a sans cesse à apprendre, c'est céder à une cause à peu près aussi absolue que celles dont j'ai parlé.

Il reste à parler des trois autres causes qui entraînent un assez grand nombre d'Artistes à se *négliger*; savoir, l'opinion trop avantageuse qu'ils ont quelquefois de leur talent, la cupidité & le goût des plaisirs.

L'opinion trop favorable du talent dont on se trouve doué, est assez générale & naturelle à l'homme, parce que chacun s'occupe plus de soi que des autres, & que les comparaisons qu'on fait sont ou partiales ou incomplètes; mais il faut convenir que cette bonne opinion est généralement plus exaltée chez les hommes

occupés des travaux auxquels l'imagination a part. L'imagination devient plus active, lorsqu'on l'exerce, & elle met de plus en plus un prix imaginaire à ses productions : L'invention qu'elle s'attribue sur-tout, quoiqu'au fonds elle ne puisse rien créer en effet, la porte à une vanité indéfinie.

Au reste le remède le plus puissant qu'on puisse opposer à la trop bonne opinion qu'un Artiste a de son talent, seroit de lui prouver que cette exagération est infiniment contraire au bon usage qu'il doit faire de son imagination.

J'ai indiqué la cupidité, comme une autre cause qui entraîne les Artistes à se négliger, & l'on peut observer qu'en se livrant à l'intérêt, c'est par trop d'activité que l'Artiste se *néglige*. La cupidité qui dégénère le plus souvent en avarice, est une sorte de furie qui, armée d'un fouet, force les Artistes qu'elle poursuit, non à travailler bien, mais à *travailler* beaucoup. Elle ajoute à l'ordre qu'elle leur en donne des raisonnemens faux & captieux : « Envisagez, » leur dit-elle, la gloire & le profit. L'une » vous promettre des avantages; l'autre vous les » donne. Si vous vous attachez aux grands » principes, si vous cherchez à atteindre aux » beautés sublimes; vous perdrez le temps si » précieux où vous pouvez tirer parti de votre » talent. Suivez donc le goût le plus général, » fût-il mauvais : les Chinois, les Magots, » les Pantins, les sujets fantastiques sont-ils de » mode? Qu'importe? oubliez, pendant que » cette mode dure, les grands modèles, l'antique, la nature, & peignez tout ce qu'on » demandera, non pour être loués après vous, » mais pour être bien payés de votre *vi-* » vant. »

Quelle réponse à ces raisonnemens? une seule : si vous préférez le métier d'Artisan à celui d'Artiste; faites ce que la cupidité vous ordonne. Lorsque l'esprit mercantile se répand universellement dans une nation, & que, se glissant dans les ateliers, dans les cabinets, parmi les Artistes & les savans, il attaque la gloire nationale; cette nation peut bien devenir plus riche, mais certainement elle commence à s'avilir.

Le goût des plaisirs, moins vil que la cupidité, plus naturel sans doute, & qui l'est d'autant plus, qu'il est excité par la jeunesse, peut au moins, il faut en convenir, s'accommoder, jusqu'à un certain degré, avec les talens regardés comme agréables. Raphaël même fut esclave de l'amour : à trente-six ans il fut le premier des peintres qui avoient existé, & mérita d'être le modèle de ceux qui devoient naître; mais le citer n'est pas autoriser les faiblesses, qui, trop communes dans l'histoire des Artistes, ne sont pas aussi bien rachetées.

Il est facile de suivre en cela les traces de Raphaël; mais on ne doit trouver la même indulgence qu'on eut pour lui qu'en montrant les mêmes talens.

En désignant celui des plaisirs qui égare le plus ordinairement les jeunes Artistes, je ne disconviendrai pas que les études & les pratiques nécessaires à la peinture ne rendent plus difficiles, les efforts qu'il faut employer pour y résister. J'irois même (si la morale de ceux qui traitent d'instructions, ne devoit pas être sévère) jusqu'à avouer que quelquefois la chaleur d'une passion si naturelle aux hommes, & qui, chez les peintres, est artifiée par l'usage habituel qu'ils font de l'imagination, peut leur donner une activité & une émulation qu'ils n'auroient pas sans elle. Le cœur supplée à l'esprit, & lui donne tout l'intérêt dont il est susceptible. Le desir des grands succès peut être éveillé par l'amour chez les Artistes, comme parmi les guerriers; mais l'effet bien plus commun des déréglemens où les Artistes font plus sujets à être entraînés que d'autres, est la perte de la santé, souvent une mort prématurée, ou des maux qui éteignent le talent, en éteignant les forces, & qui énervent le génie, en avilissant l'ame; je ne parlerai pas des autres dissipations, bien plus condamnables, parce qu'elles sont plus étrangères au talent; mais j'ajouterai (sans avoir une grande espérance de persuader ceux qui auroient besoin de l'être) qu'il n'est aucun plaisir, à plus forte raison aucune dissipation, qui dédommage des jouissances que procurent l'exercice heureux des talens, & le bonheur que font goûter leurs succès. (*Article de M. WATELET.*)

NERF, (subst. maf.). Quoique ce mot, dans le sens propre, appartienne à l'anatomie & à la physiologie, il a été transporté par métaphore dans la langue des belles-lettres & des arts. On dit d'un écrivain ou d'un artiste, qu'il a du *nerf*, que ses ouvrages ont du *nerf*; & ce mot signifie alors de la force, de la fermeté, autres expressions métaphoriques; car pour désigner des qualités intellectuelles, on est obligé d'emprunter des expressions à celles qui tombent sous les sens.

Nous n'ajouterons rien sur le mot *nerf*. Irions nous conseiller d'avoir du *nerf* à un artiste formé par la nature pour se distinguer par une aimable mollesse? Voudrions-nous qu'à notre voix le peintre des innocens plaisirs devienne celui des combats? Les grands succès ne sont promis qu'à l'homme qui donne à ses travaux l'empreinte de son caractère. Le Guide n'auroit pas été même un artiste médiocre, s'il s'étoit proposé d'avoir le *nerf* de Lanfranc; & pour citer des noms encore plus illustres, la nature avoit prescrit à Michel-Ange de caractériser

ses ouvrages par l'excès même du *nerf*, & elle avoit prodigué à Raphaël le caractère de douceur qui convient aux substances célestes. Boileau n'a pas moins dit pour les artistes que pour les poètes:

Craignez d'un vain plaisir les trompeuses amours,
Et consultez longtems votre esprit & vos forces,

(*Article de M. LEVESQUE.*)

NETTETÉ. (subst. fem.) La *netteté*, bien plus que la vivacité d'esprit, est essentielle aux artistes. Elle les conduit à la *netteté* de conception par laquelle ils voyent intellectuellement leur sujet avec la véritable expression qu'il doit avoir, & dépouillé de tout ce qui, comme étranger, ne pourroit qu'y mettre de l'embarras. Quand le sujet est nettement conçu, il est facile de le composer, de l'ordonner avec *netteté*, en sorte que le spectateur en saisira sans peine l'ensemble & les parties:

Selon que notre idée est plus ou moins obscure,
L'expression la suit ou moins *nette*, ou plus pure:
Ce que l'on conçoit bien, s'énonce clairement.

La *netteté* doit présider à toute l'exécution. Les différentes figures, les différens accessoires doivent, il est vrai, le céder les uns aux autres, & quelquefois même être sacrifiés & salis, comme on s'exprime dans le langage des arts; mais dans cette opération même de salir, il faut encore observer un reste de *netteté* qui empêche le spectateur de tomber dans l'indécision sur les objets du tableau. Les couleurs doivent être sondues; mais la *netteté* conserve encore ici son empire: elle empêche les couleurs d'être tourmentées, & les teintes d'être brouillées. (*Article de M. L'AVESQUE.*)

NETTOYER. (verb. act.) *Nettoyer* des tableaux. Cet art appartient à la pratique, & l'on en traitera dans le Dictionnaire qui y sera consacré. Il suffit aux lecteurs qui se bornent à la théorie des arts, de trouver ici que le *nettoisement* des tableaux ne peut être exercé sans danger par des gens qui n'ont qu'une pratique grossière; qu'en croyant ôter les saletés d'un ouvrage, un *nettoyeur* sans intelligence, enlève souvent des glacis & des teintes qui en formoient l'accord, si même il ne porte pas plus loin la destruction, & qu'enfin un amateur imprudent peut être puni de son mauvais choix par la perte d'un ouvrage précieux. J'ai vu à Paris un aveugle qui s'annonçoit pour *nettoyer* les tableaux; il n'y auroit eu que des aveugles qui eussent pu lui en confier.

NEUF. (adj.). Il signifie *nouvellement fait*, &, dans ce sens, nous n'avons rien à dire sur ce mot, si ce n'est qu'il manque quelquefois à un tableau *neuf* un charme, une perfection qu'il recevra du temps. Comme un tableau, regardé d'une certaine distance, reçoit un fini plus parfait de l'interposition de l'air qui en fonde toutes les teintes, de même le vernis général dont le couvrira la vétusté, lui donnera une fonte & un accord qu'il n'a pu prendre sur le chevalier. Mais cela suppose que l'artiste a bien connu les substances dont il a fait usage, & qu'il a prévu les effets que le temps produiroit sur elles : car s'il a employé des teintes dont les unes s'éteignent & s'évaporent, tandis que les autres poussent au noir, le temps détruira l'accord qu'il avoit donné à son ouvrage.

Mais on entend souvent par le mot *neuf*, ce qui étonne par la nouveauté, la singularité de l'invention, de la pensée, de l'exécution. On peut dire, en prenant ce mot en cette acception, que l'envie de produire du *neuf* a perdu bien des gens de lettres, & bien des artistes. Pour ne ressembler à aucun de ses prédécesseurs, on ne ressemble plus à la nature qu'ils ont tâché d'imiter, à la vérité qu'ils ont tâché d'atteindre, & ce qu'on produit est *neuf*, parce que personne encore n'avoit eu l'audace de rien produire de si bizarre. On croit se distinguer, parce qu'on a le front de mettre au jour, ce que les esprits sages avoient mille fois rejeté.

Il n'est point d'homme qui n'ait apporté en naissant son caractère particulier ; sa manière de penser, de sentir, de voir, d'exécuter, lui est personnelle, comme les traits de son visage : tout bon artiste qui sera lui-même, & qui n'aura d'autre but que d'être vrai, ne manquera donc jamais d'offrir du *neuf* dans ses ouvrages. Une belle figure, une expression bien sentie, une pensée qui n'aura d'autre éclat que celui de sa simplicité, la vérité enfin imprimée dans tout un ouvrage, voilà ce qui sera *neuf* au moment où il sera créé par l'artiste, & qui le sera plusieurs siècles après que l'artiste ne sera plus. Mais s'il veut être *neuf* en produisant des conceptions extraordinaires, en tourmentant ses figures & ses compositions, en outrant ses expressions, en recherchant des effets bizarres, en se piquant d'un coloris singulier, on applaudira peut-être quelques temps à ses efforts mal entendus ; mais tôt ou tard on se vengera de sa charlatanerie, en le mettant même au-dessous de la place qu'il mériterait d'obtenir. (*Article de M. LERESQUE.*)

NOBLE (adj.) & NOBLESSE. (subst. fem.)

Le titre de noble est parmi nous l'effet & la suite d'une convention ancienne ou d'une institution nouvelle.

On se trouve noble par son origine, ou bien par la volonté du prince. Ces conventions n'ont pu passer dans les Arts, qui ont adopté les mots *noble* & *noblesse*, & qui ne connoissent cependant de distinction que celle du mérite : le fils ou le descendant d'un célèbre Artiste est mis dans la classe la plus roturière, lorsque le talent se trouve dégradé dans ses ouvrages. Cette justice exacte est fondée sans doute sur l'indépendance inaltérable de la pensée, sur le droit sacré de la raison, & sur la décision libre des yeux & du sentiment.

Que n'est-il possible de faire passer une partie au moins de cette justice dans nos sociétés ? La classe des *nobles*, qui ne perdra de ses droits que par l'extrême multiplicité à laquelle elle tend, seroit moins nombreuse, mais plus respectée.

Pour en revenir au mot de cet article, ou plutôt au sens qu'on lui donne dans les Arts ; quelles sont donc les raisons à la faveur desquelles il y a été adopté ?

Si nous examinons ce qui caractérise la *noblesse* d'un genre de peinture, ou ce qui autorise à appeler certains sujets *nobles*, c'est que ce genre, ou ces sujets renferment, ou imitent des actions dans lesquelles brillent les vertus sublimes, les qualités héroïques, les sentimens qui honorent l'humanité. L'histoire est donc, par cette raison, le plus noble des genres, & les sujets historiques qui représentent des traits de magnanimité, de générosité, d'humanité distingués, sont des sujets *nobles*.

D'une autre part, comme nous nous représentons le plus ordinairement les héros & les grands hommes, sous les apparences relatives à leurs vertus & à leurs qualités ; nous sommes portés à penser que les hommes, dont la structure offre des formes distinguées par leur perfection, sont destinés à faire des actions recommandables, & nous nommons par induction, *figures nobles* celles dont les apparences approchent de cette perfection.

Lorsqu'il s'agit de représenter avec un caractère de *noblesse* des figures de femmes ; l'idée devient plus vague, parce que la plupart des actions qui appartiennent aux héros, ne conviennent point à un sexe généralement doux & foible. Nous suppléons alors au vague de l'idée par les proportions d'une taille au-dessus de la moyenne, par un maintien grave, & enfin par le caractère de la physionomie que nous rendons belle d'une beauté sérieuse, imposante, sans trop d'orgueil, & dont la perfection consiste surtout dans la régularité des traits, parce que la régularité appartient à l'ordre, & que l'ordre inspire le respect.

On dit dans les lettres, comme dans les Arts du dessin, *une expression noble*. On dit

d'un monument d'Architecture qu'il a de la *noblesse*.

Toutes ces manières de parler font entendre quelque chose de majestueux, comme le sont les formes simples & grandes dont nous venons de parler, & que nous supposons principalement devoir être celles des dieux, des Héros; en effet elles semblent s'aspirer parfaitement avec les sentimens qu'inspirent les grandes vertus.

On étend dans la peinture le titre de *noble* jusqu'à des objets purement physiques & matériels : ainsi dans l'Architecture, on donne la *noblesse* à un bâtiment; cependant on dit plus généralement *un édifice qui a de la noblesse, qu'un bâtiment noble*.

Je reviens aux objets matériels que l'on appelle nobles dans la peinture. Par exemple, on dit *un paysage noble, un fond noble*. Il est facile de sentir, d'après ce que j'ai dit, qu'alors il se fait dans l'esprit un rapprochement d'idées. Un *paysage noble*, est un *paysage* dont le site présente quelque chose d'important par l'étendue & par la grandeur, & la simplicité des plans.

On voit qu'il se fait, à l'aide de ces caractères, un rapprochement d'idées très-figurées, & ressemblant au rapprochement qui nous fait appeler un *paysage riant* ou *austère*. Ce sont ces mêmes liaisons d'idées qui ont fait appeler certains fonds de tableaux des *fonds nobles*.

Le Gaspé donnoit de la *noblesse* à ses paysages. Plusieurs peintres d'histoire (& sans sortir de notre Ecole) de Troy, offre dans la plupart de ses tableaux, des *fonds nobles*. On les qualifie ainsi d'après des fabriques distinguées & une certaine pompe, pour parler ainsi, dont il ornoit les scènes où il plaçoit ses personnages. (*)

Mais comment parvient-on à la *noblesse* du trait, de la composition & du tout ensemble? C'est par l'inspiration habituelle d'une certaine élévation de l'âme, dont tous les hommes & un grand nombre d'Artistes n'ont pas été doués par la Nature.

C'est par cette élévation d'âme & de caractère, qu'on exerce *noblement* son Art, qu'on choisit les belles formes, les sujets élevés, qu'on n'arrête ses regards que sur des objets distingués, où se trouve ce qu'on est convenu

(*) Il faut bien prendre garde de ne pas confondre les fonds nobles avec les fonds riches & ornés. Les fonds, dans un tableau d'histoire, doivent être nobles, si le sujet le permet ou l'exige, mais ils doivent être simples. S'ils sont trop riches, trop ornés, ils jouent un trop grand rôle dans la composition, & tendent à distraire le spectateur de l'action principale. De Troy est tombé quelquefois dans ce défaut. Le Poussin étoit simple dans la noblesse de ses fonds. (Note du Rédacteur.)

d'appeler de la *noblesse*, qu'on a de la répugnance pour tout ce qui y est opposé, c'est-à-dire, pour le trivial, le mesquin & le bas.

Si les dispositions heureuses dans lesquelles, comme Artistes, vous devez trouver la source des idées nobles qui doivent vous distinguer; ne vous ont pas été départies libéralement par la Nature; tâchez de démêler par des observations attentives ce que l'opinion la plus saine, ce que les hommes instruits & éclairés regardent comme *noble*, élevé & grand dans les beaux ouvrages de tout genre; vous rectifierez ainsi, autant qu'il est possible, la Nature, ou vous suppléerez peut-être en partie à ce qui lui manque.

Ce qui peut au reste consoler & encourager, c'est qu'on a vu quelques productions des Arts remplies de *noblesse*, dont les auteurs n'ont pas passé pour avoir l'âme parfaitement élevée. Ils l'avoient au moins vraisemblablement dans les momens où ils composoient; mais il est plus heureux & plus sûr de trouver en soi un principe d'idées nobles, sur-tout si elles ne tiennent ni à l'orgueil, ni à la sotte vanité. (Article de M. WATELET.)

NOCES des anciens. Quand on n'oseroit pas assurer qu'Homère nous a peint avec la plus exacte fidélité les mœurs des Grecs au temps du siège de Troie, il faudroit encore le regarder comme un témoin irréprochable des mœurs de son temps : les usages qui étoient alors observés pour les *noces* & qu'il nous a conservés, sont tels que nous les retrouvons encore dans des siècles bien postérieurs.

Dès-lors le consentement du père & de la mère des deux époux étoit nécessaire, comme on voit que six siècles plus tard, il l'étoit encore du temps de Xénophon, & comme il continuoit de l'être sous le bas-Empire, lorsque Justinien en fit une loi que les nations de l'Europe moderne ont en général adoptée.

Chez la plupart des peuples de l'Orient, tant ceux qui connoissent le luxe & les richesses, que ceux qui, dans leur pauvreté native, montrent encore la simplicité des premiers âges, l'usage veut que les époux achètent leurs épouses, & le père ne livre sa fille qu'à l'amant qui lui en offre le plus haut prix. C'est ce qui se pratiquoit du temps d'Homère, & ces dons que faisoit l'époux, ou plutôt ce prix qu'il étoit obligé de donner pour la marchandise qu'il acquéroit, se nommoit *Edna*. C'est ce que faisoient encore nos ancêtres dans les premiers siècles de notre monarchie; & l'on trouve même de nos jours les dernières traces de cet usage dans la médaille ou la pièce de monnaie que l'épouse reçoit de son époux. Mais, dans le siècle d'Homère, souvent le père de l'épouse ne gagnoit rien à ce marché, puis-

que

que lui-même donnoit une dot à sa fille. Quelquefois l'amant se contentoit des charmes de l'objet aimé, & faisant lui-même des richesses, il n'acceptoit aucune dot; quelquefois l'épouse, comme Andromaque, apportoit en même-temps à son époux la beauté, la vertu & de grandes richesses.

Le nouvel époux conduisoit solennellement son épouse à sa maison, & souvent cette maison étoit nouvellement construite pour la recevoir. Cet usage familial du temps d'Homère, existoit encore, au moins dans les mœurs simples & rustiques, du temps de Théocrite. » Tu me construiras une chambre nuptiale, » dit l'amante de Daphnis à ce pasteur, tu me » construiras une maison & une bergerie ».

On portoit devant l'épouse des torches nuptiales; elles étoient allumées par la mère de l'époux. » Je n'ai point allumé pour toi les flambeaux de l'hymen, » dit dans Euripide une mère désolée, en déplorant la mort de son fils. Le nom d'hyménée retentissoit dans les airs, chanté par les jeunes compagnes de l'épouse, soit que ce nom signifiait seulement l'habitation commune qui fait le caractère de l'union conjugale, soit qu'il exprimât le sacrifice de la virginité, soit qu'il rappellât la mémoire d'hyménée, jeune Argien, qui avoit autrefois arraché des vierges Athéniennes aux bras de leurs ravisseurs.

Les noces étoient accompagnées d'un festin en l'honneur des Dieux qui présidoient au mariage. Ainsi Téléniaque en arrivant à Lacédémone, trouva Ménélas célébrant, par un repas solennel, le mariage de sa fille Hermione qu'il envoyoit au fils d'Achille, & celui de son fils Mégapenthe, qu'il avoit eu d'une esclave, & qu'il donnoit à la fille d'Aléctor. Souvent ces repas étoient égayés par des danseurs de profession, qui exerçoient leur art au son des instrumens.

Telle étoit la simplicité des mœurs au temps d'Homère, que les filles mêmes des rois n'avoient pas toujours des robes neuves pour la cérémonie de leur mariage; mais elles nétoyoient elle-même leurs plus beaux habits, & en donnoient à ceux qui devoient les accompagner dans ce jour solennel. Nausicaa, fille du fastueux Alcinoüs, roi des Phéaciens, va, par le conseil de Minerve, laver ses robes à la mer, parce que ses noces semblent prochaines. Cependant l'épouse recevoit quelquefois une robe en présent de son époux. Ainsi Hélène donne une robe à Télémaque, pour qu'il puisse un jour l'offrir à celle qui partagera son lit.

L'épouse avoit une ceinture, symbole de la virginité, qui devoit être dénouée par l'époux sur le lit nuptial.

Les détails que nous allons ajouter ne se

Beaux-Arts. Tome I.

trouvent pas dans les poèmes d'Homère, mais son silence ne prouve pas qu'ils ne remontent point jusqu'à son temps, & même jusqu'aux siècles héroïques. Comme ils conviennent à des mœurs simples, & qu'ils sont généralement symboliques, on peut croire qu'ils appartiennent à une haute antiquité. C'est le caractère des temps anciens de tout peindre par des signes.

Ce n'étoit ni l'amant ni son père qui faisoit la demande aux parens de l'épouse. Une femme étoit chargée de cette commission, & se nommoit *Promnestria*: comme ses fonctions n'avoient rien que de respectable, nous traduirions mal ce mot dans notre langue par celui d'*Entremetteuse* qui se prend communément en mauvaise part. Elle jouoit le plus grand rôle dans toutes les cérémonies qui précédoient & accompagnoient le mariage, & c'étoit entre ses mains que les deux époux prononçoient leurs sermens.

L'épouse, avant la célébration, faisoit en l'honneur des déesses ennemies de l'union conjugale un sacrifice qui avoit pour objet d'apaiser leur colère; elle leur offroit des boucles de ses cheveux pour signifier que désormais livrée aux soins du ménage, elle ne s'occuperait plus à parer sa tête. C'étoit à ce sacrifice qu'étoit destiné l'autel qu'on voit dans le tableau antique de la noce Aldobrandine. On y voit aussi une patère qui devoit servir à répandre des libations sur les meubles avant & après la cérémonie des noces.

Les jeunes filles conservoient la parure naturelle de leurs cheveux qu'elles relevoient sur la tête en les attachant d'une bandelette: on appelloit ce genre de coëffure *Corymbos*.

Une fille accordée à un époux se voiloit pour la première fois le jour où il devoit paroître devant elle. Il lui levoit le voile & payoit par un présent la permission qu'il avoit obtenue de la voir. Après la célébration des noces & l'accomplissement de son bonheur, il lui faisoit un autre présent qui étoit regardé comme le prix de sa virginité.

Lorsque, pour la première fois, il conduisoit son épouse au lit nuptial, un de ses amis gardoit la porte en dehors. On le nommoit *Thyrôros*, gardien de la porte. Sa fonction étoit de résister aux femmes qui accouroient aux cris de l'épouse, & feignoient de vouloir forcer la porte pour aller défendre sa virginité. Seul contre cette foule assemblée, il étoit toujours vainqueur de ce grand nombre d'ennemies qui ne vouloient pas remporter la victoire.

L'épouse étoit ordinairement menée sur un char à la maison de l'époux: quelquefois cependant elle s'y rendoit à pied, mais toujours accompagnée d'un nombreux cortège. Elle étoit

Bbbb

conduite par une femme qu'on nommoit *Nym-
pheuria* ; & l'époux par un homme qu'on ap-
pelloit *Paranymphios*.

Nous avons cru que la sécheresse de ces
détails pourroit n'être pas inutile aux artistes :
mais nous allons les consoler de cette aridité ,
en transcrivant l'élégante description d'un ma-
riage célébré suivant les loix d'Athènes. Cet
agréable tableau est tiré du voyage du jeune
Anacharsis , ouvrage dont nous emprunterons
plusieurs fois des richesses.

» Les habitans de Délos avoient prévenu le
» lever de l'aurore ; ils s'étoient couronnés de
» fleurs , & offroient sans interruption dans le
» temple & devant leurs maisons des sacrifices
» pour rendre les dieux favorables à l'hymen
» d'Ismene. L'instant d'en former les liens
» étoit arrivé. Nous étions assemblés dans la
» maison de Philoclès , (pere de la jeune épouse).
» La porte de l'appartement d'Ismene s'ouvrit ,
» & nous en vîmes sortir les deux époux , sui-
» vis des auteurs de leur naissance & d'un
» Officier public , qui venoit de dresser l'acte
» de leur engagement. Les conditions en étoient
» simples : on n'avoit prévu aucune discussion
» d'intérêt entre les parens , aucune cause de
» divorce entre les parties contractantes : & à
» l'égard de la dot , comme le sang unissoit
» déjà Théagène à Philoclès , on s'étoit con-
» tenté de rappeler une loi de Solon qui ,
» pour perpétuer les biens dans les familles ,
» avoit réglé que les filles uniques épouseroient
» leurs plus proches parens.

» Nous étions vêtus d'habits magnifiques ,
» que nous avions reçus d'Ismene. Celui de
» son époux étoit son ouvrage : elle avoit pour
» parure un collier de perles précieuses , &
» une robe où l'or & la pourpre confondoient
» leurs couleurs. Ils avoient mis l'un & l'autre
» sur leurs cheveux flottans , & parfumés d'es-
» sences , des couronnes de pavots , de sésames
» & d'autres plantes consacrées à Vénus. Dans
» cet appareil , ils montèrent sur un char &
» s'avancèrent vers le temple. Ismene avoit
» son époux à sa droite , & à sa gauche un
» ami de Théagène qui devoit le suivre dans
» cette cérémonie. Les peuples empressés ré-
» pandoient des fleurs & des parfums sur leur
» passage ; ils s'écrioient : ce ne sont point des
» mortels ; c'est Apollon & Coronis , c'est
» Diane & Endymion , c'est Apollon & Diane.
» Ils cherchoient à nous rappeler des augu-
» res favorables , à prévenir les augures sinis-
» tres. L'un disoit : j'ai vu ce-matin deux
» tourterelles planer long-temps ensemble dans
» les airs , & se reposer ensemble sur une
» branche de cet arbre. Un autre disoit : écarte
» la corneille solitaire ; qu'elle aille gémir au
» loin sur la perte de sa fidèle compagne ; rien
» ne seroit si funeste que son aspect.

» Les deux époux furent reçus à la porte du
» temple par un prêtre qui leur présenta à
» chacun une branche de lierre , symbole des
» liens qui devoient les unir à jamais ; il les
» mena ensuite à l'autel où tout étoit préparé
» pour le sacrifice d'une génisse qu'on devoit
» offrir à la chaste Diane , qu'on tâchoit d'ap-
» païser , ainsi que Minerve & les divinités
» qui n'ont jamais subi le joug de l'hymen.
» On imploroit aussi Jupiter & Junon , dont
» l'union & les amours sont éternelles ; le
» Ciel & la Terre , dont le concours produit
» l'abondance & la fertilité ; les Parques ,
» parce qu'elles tiennent dans leurs mains la
» vie des mortels ; les Graces , parce qu'elles
» embellissent les jours des heureux époux ;
» Vénus enfin , à qui l'Amour doit sa nais-
» sance , & les Hommes leur bonheur.

» Les prêtres , après avoir examiné les en-
» trailles des victimes , déclarèrent que le Ciel
» approuvoit cet hymen. Pour en achever les
» cérémonies , nous passâmes à l'artémisium ,
» & ce fut là que les deux époux déposèrent
» chacun une tresse de leurs cheveux sur le
» tombeau des derniers Théores Hyperboréens.
» Celle de Théagène étoit moulée autour d'une
» poignée d'herbes , & celle d'Ismene autour
» d'un fuseau. Cet usage rappelloit les époux
» à la première institution du mariage , à ce
» temps où l'un devoit s'occuper par préférence
» des travaux de la campagne , & l'autre des
» soins domestiques ».

» Cependant Philoclès prit la main de Théa-
» gene , la mit dans celle d'Ismene , & proféra
» ces mots : Je vous accorde ma fille , afin
» que vous donniez à la république des citoyens
» légitimes. Les deux époux se jurèrent aussi-
» tôt une fidélité inviolable , & les auteurs
» de leurs jours , après avoir reçu leurs sermens ,
» les ratifièrent par de nouveaux sacrifices.

» Les voiles de la nuit commençoient à se
» déployer dans les airs , lorsque nous sorti-
» mes du temple , pour nous rendre à la maison
» de Théagène. La marche , éclairée par des
» flambeaux sans nombre , étoit accompagnée
» de chœurs de musiciens & de danseurs. La
» maison étoit entourée de guirlandes & cou-
» verte de lumières.

» Dès que les deux époux eurent touché le
» seuil de la porte , on plaça pour un instant
» une corbeille de fleurs sur leurs têtes ; c'étoit
» un préage de l'abondance dont ils devoient
» jouir. Nous entendîmes en même temps ré-
» péter de tous côtés le nom d'Hyménéeus ,
» de ce jeune homme d'Argos qui rendit au-
» trefois à leur patrie des filles d'Athènes que
» des corsaires avoient enlevées : il obtint ,
» pour prix de son zèle , une de ces captives
» qu'il aimoit tendrement ; & depuis cette

» époque, les Grecs ne contractent point de mariage, sans rappeler sa mémoire.

» Ces acclamations nous suivirent dans la salle du festin, & continuèrent pendant le souper; alors des poëtes s'étant glissés auprès de nous, récitèrent des épithalames.

» Un jeune enfant, à demi-couvert de branches d'aubépine & de chêne, parut avec une corbeille de pains, & entonna un hymne qui commençoit ainsi : J'ai changé mon ancien état contre un état plus heureux. Les Athéniens chantent cet hymne dans une de leurs fêtes destinée à célébrer l'instant où leurs ancêtres, nourris jusqu'alors de fruits sauvages, jouirent en société des présens de Cérès. Ils le mêlent dans les cérémonies du mariage, pour montrer qu'après avoir quitté les forêts, les hommes jouirent des douceurs de l'Amour. Des danseuses, vêtues de robes légères & couronnées de myrthe, entrèrent ensuite, & peignirent, par des mouvemens variés, les transports, les langueurs & l'ivresse de la plus douce des passions.

» Cette danse finie, Leucippe alluma le flambeau nuptial, & conduisit sa fille à l'appartement qu'on lui avoit destiné. Plusieurs symboles retracèrent aux yeux d'Ismène les devoirs qu'on attachoit autrefois à son nouvel état. Elle portoit un de ces vases de terre où l'on fait rôtir de l'orge; une de ses suivantes tenoit un crible, & sur la porte étoit un instrument propre à piler des grains. Les deux époux goûtèrent d'un fruit dont la douceur devoit être l'emblème de leur union.

» Cependant livrés aux transports d'une joie immodérée, nous pousions des cris tumultueux, & nous assiégions la porte défendue par un des fidèles amis de Théagène. Une foule de jeunes gens dansoient au son de plusieurs instrumens. Ce bruit fut enfin interrompu par la théorie de Corinthe, qui s'étoit chargée de chanter l'hyménée du soir. Après avoir félicité Théagène, elle ajoutoit :

» Nous sommes dans le printemps de notre âge : nous sommes l'élite de ces filles de Corinthe si renommées par leur beauté. O ! Ismène, il n'en est aucune parmi nous dont les attraits ne cèdent aux vôtres. Plus légère qu'un courrier de Thessalie, élevée au-dessus de ses compagnes comme un lys qui fait l'honneur d'un jardin, Ismène est l'ornement de la Grèce. Tous les amours sont dans ses yeux; tous les arts respirent sous ses doigts. O fille, ô femme charmante ! nous irons demain dans la prairie cueillir des fleurs pour en former une couronne. Nous la suspendrons au plus beau des platanes voisins. Sous l'ombre de cet arbre, nous répandrons

» des parfums en votre honneur, & sur son écorce nous graverons ces mots : *Offrez-moi votre encens, je suis l'arbre d'Ismène.* Nous vous saluons, heureuse épouse; nous vous saluons, heureux époux : puisse Latone vous donner des fils qui vous ressemblent; Vénus vous embrâser de ses flammes; Jupiter transférer à vos neveux la félicité qui vous entoure ! Reposez-vous dans le sein des plaisirs; ne respirez désormais que l'amour le plus tendre. Nous reviendrons au lever de l'aurore, & nous chanterons de nouveau : O hymen, hyménée, hymen !

» Le lendemain, à la première heure du jour, nous revînmes au même endroit, & les filles de Corinthe firent entendre l'hyménée suivant :

» Nous vous célébrons dans nos chants, Vénus, ornement de l'Olympe, Amour, délices de la terre, & vous, Hymen, source de vie; nous vous célébrons dans nos chants, Amour, Hymen, Vénus ! O Théagène, éveillez-vous, jetez les yeux sur votre amante, jeune favori de Vénus, heureux & digne époux d'Ismène ! O Théagène, éveillez-vous ! Jetez les yeux sur votre épouse; voyez l'éclat dont elle brille; voyez cette fraîcheur de vie dont tous ses traits sont embellis. La rose est la reine des fleurs; Ismène est la reine des belles. Déjà sa paupière tremblante s'entr'ouvre aux rayons du soleil; heureux & digne époux d'Ismène, ô Théagène, éveillez-vous !

» Ce jour que les deux amans regardèrent comme le premier de leur vie, fut presque tout employé de leur part à jouir du tendre intérêt que les habitans de l'île prenoient à leur hymen, & tous leurs amis furent autorisés à leur offrir des présens. Ils s'en firent eux-mêmes l'un à l'autre, & reçurent en commun ceux de Philoclès, père de Théagène. On les avoit apportés avec pompe. Un enfant, vêtu d'une robe blanche, ouvrait la marche, tenant une torche allumée : venoit ensuite une jeune fille ayant une corbeille sur la tête : elle étoit suivie de plusieurs domestiques qui portoient des vases d'albâtre, des boîtes à parfums, diverses sortes d'essences, des pâtes d'odeur, & tout ce que le goût de l'élégance & de la propreté a pu convertir en besoin.

» Sur le soir, Ismène fut ramenée chez son père; & moins pour se conformer à l'usage que pour exprimer ses vrais sentimens, elle lui témoigna le regret d'avoir quitté la maison paternelle : le lendemain, elle fut rendue à son époux, & depuis ce moment, rien ne troubla leur félicité.

Il n'est aucun de ces détails qui ne puisse inspirer d'agréables tableaux; tous sont appuyés

sur l'autorité des anciens, & les peintres peuvent les consacrer par leur art, sans crainte de manquer au costume.

Passons maintenant aux mariages des Romains. Ils se faisoient ordinairement par contrats : on prenoit en même temps les auspices, & l'on voyoit arriver à la fois les officiers publics chargés de recevoir & d'écrire les conventions matrimoniales, & les ministres de la religion, dont la fonction étoit de consulter les volontés des dieux.

Cette cérémonie répondoit à celle que nous appellons les fiançailles ; le fiancé, pour gage de ses promesses ; faisoit à sa future épouse des présents qu'on appelloit des arrhes. Il y joignoit un anneau qu'elle portoit au quatrième doigt, parce qu'on croyoit que de ce doigt, partoient une veine qui se rendoit au cœur. Cet anneau étoit de fer au temps de Plin, quoique ce fût un siècle de luxe ; cette simplicité rappelloit à la mémoire l'ancienne pauvreté des Romains.

Il y avoit trois manières de contracter le mariage ; par l'usage, par la farine, par l'achat.

La première manière étoit une commémoration de l'enlèvement des Sabines, & ressembloit à la violence. L'époux, accompagné de ses amis, fondoit en armes dans la maison paternelle de l'épouse, & sembloit l'arracher de force du sein de sa mère ou des bras de ses parens. Comme le rapt étoit concerté, elle avoit la précaution de se revêtir de ses plus belles parures, en attendant ses ravisseurs. Une année d'habitation de l'épouse dans la maison de l'époux, consacroit leur union.

Dans la célébration du mariage par la farine, qu'on appelloit confarréation, les deux époux, se tenant la main, & prononçant des paroles consacrées, mangeoient ensemble de la même farine qu'ils répandoient sur les victimes. Cette cérémonie exigeoit la présence de dix témoins. Quelques savans pensent qu'elle étoit réservée aux mariages des Pontifes ; d'autres croient seulement que les Pontifes devoient y présider. On voit par une tragédie, faussement attribuée à Sénèque, que le mariage de Néron & d'Octavie avoit été célébré par la confarréation ; mais comme les Empereurs étoient en même-temps Souverains Pontifes, ce passage ne lève pas la difficulté.

Les deux époux, dans le mariage par achat, sembloient s'acheter réciproquement. Varron parle seulement de la femme qui paroïsoit acheter son mari, en lui donnant une de ces pièces de monnaie qu'on nommoit *As* ; mais le nom seul de *Cœmption*, témoigne que, dans cette formalité, l'achat étoit mutuel. Les deux contractans se denandoient, en se donnant la main, s'ils vouloient s'accepter l'un pour époux, l'autre pour femme.

Le jour de la célébration, l'époux séparoit avec un fer de lance les cheveux de son épouse, soit pour lui témoigner qu'unie désormais à un homme de guerre, elle devoit renoncer aux soins trop recherchés de sa chevelure ; soit pour signifier que le fer pourroit seul rompre leur union. Après cette formalité, l'épouse mettoit sur sa tête une couronne de verveine ; elle se revêtoit d'une tunique simple, & ceignoit une ceinture de laine de brebis, ceinture virgine, que l'époux devoit dénouer.

Lorsqu'elle étoit conduite le soir à la maison de l'époux, elle avoit la tête couverte d'un voile jaune, qu'on appelloit *flammeum*, parce qu'il étoit de la couleur des flammes ; d'autres cependant disent qu'il étoit rouge, & qu'on le choisissoit de cette couleur, pour cacher le rouge de la pudeur, dont les joues de l'épouse se couvroient en cet instant. Sa chaussure étoit de la même couleur. Trois jeunes garçons la conduisoient ; il falloit qu'ils eussent encore leurs pères & leurs mères, & ils étoient vêtus de la robe prétexte. Deux d'entr'eux tenoient les mains de l'épouse, le troisième portoit un flambeau d'aubépine. Cinq autres flambeaux éclairaient le cortège. On portoit en pompe une quenouille chargée de laine, & un fuseau : un enfant tenoit, dans un vase couvert, les ustensiles nécessaires aux femmes.

Les portes de la maison où elle devoit être reçue, étoient ornées de verdure & de fleurs. A son arrivée, elle y attachoit des banderoles, & les frottoit d'huile, ou, suivant Donat, de graisse de loup pour détourner les maléfices. On la portoit pour lui faire passer le seuil de la porte, soit parce qu'on auroit regardé comme un augure funeste ou qu'elle y eût touché, ou qu'elle l'eût franchi du pied gauche ; soit en mémoire de l'enlèvement des Sabines qui furent portées malgré elles dans les maisons nuptiales. Dès qu'elle étoit entrée, on lui remettoit les clefs, pour l'avertir que la fortune de son époux étoit désormais confiée à ses soins & à son économie. Lui-même lui présentait l'eau & le feu, les deux choses les plus nécessaires à la vie, & dont l'interdiction, prononcée par la loi, étoit regardée comme une peine de mort. Il lui signifioit, par ce symbole, qu'il partageoit sa vie avec elle.

L'époux donnoit ensuite à son épouse & à ceux qui l'avoient accompagnée, le repas nuptial ; ce repas étoit ordinairement très-somptueux. On y appelloit des joueurs de flûtes, & l'on y répétoit, dans des chansons, le nom de Thalassius, comme chez les Grecs celui d'Hyménée. Ce Thalassius étoit, dit-on, un Romain, pour qui, du temps de l'enlèvement des Sabines, la nation avoit un grand respect. Des soldats qui lui étoient attachés enlevèrent

la plus belle des Sabines pour la lui offrir, & comme on leur envioit leur proie, & qu'on menaçoit de la leur ravir; ils s'écrioient en chemin : *Nous la portons à Thalassius*. Il étoit d'usage que l'époux jettât des noix aux enfans, & quoiqu'on cherche à cet usage une signification symbolique, il n'avoit peut-être d'autre objet que de leur faire prendre part aux plaisirs de la fête, dont la solennité se terminoit dans l'ombre de la chambre nuptiale. (*Article de M. LEVESQUE.*)

NOIR. (adj.). Ce mot se prend substantivement, quand il exprime le noir ou les noirs matériels, dont les peintres font usage, comme le *noir* d'os, d'ivoire &c. C'est dans le dictionnaire Pratique, qu'on doit parler des différentes sortes de *noirs* employés en peinture.

Lorsqu'il est question de la Théorie de l'art, on peut seulement remarquer que c'est un défaut de peindre *noir*; mais on a déjà eu plusieurs fois occasion de l'observer, & on ne le repète ici que par l'obligation de remplir la nomenclature alphabétique de l'art. Il n'est pas fort commun que les tableaux sortent *noirs* de l'atelier; mais il arrive trop souvent qu'ils pousent au noir avec le temps. C'est encore au dictionnaire Pratique qu'appartiennent les moyens de prévenir ce défaut.

NOURRI. (adj.). C'est le contraire du sec & du maigre. Un trait sec est vicieux, il faut qu'il soit *nourri*. Les dessins doivent être faits d'un crayon *nourri*. On doit peindre d'un pinceau *nourri*, & c'est ce qui conduit à un faire gras & moëlleux.

NOYER. (V. act.). C'est mélanger les couleurs, marier les tons, fondre les teintes, les unir entr'elles par des passages insensibles, imiter enfin la nature qui, par exemple, sur la peau d'une personne bien saine, ne place point par tâches séparées différentes couleurs les unes à côté des autres, mais y répand une variété admirable de tons, dont l'œil le plus subtil ne peut découvrir ni le commencement ni la fin.

Cependant des maîtres, que l'on compte avec justice au nombre des grands coloristes, ont négligé de *noyer* leurs teintes, & se sont contentés de les placer les unes à côté des autres : c'étoit la pratique de Rubens, & quelquefois Rembrandt a poussé si loin ce procédé, que ses ouvrages, vus de près, ne semblent que des ébauches grossières. Mais les artistes qui ont adopté cette manière, vouloient que les spectateurs ne regardassent leurs tableaux que d'une distance convenable, parce que l'air interposé entre l'œil du spectateur, & l'ouvrage de peinture en *noye* les teintes encore plus parfaite-

ment que ne pourroit faire le pinceau. Elles n'ont donc aucun besoin d'être *noyées* dans les tableaux qui doivent être placés à une certaine hauteur, & demandent à l'être davantage dans les petits tableaux de chevalet.

« La distance qu'on demande pour bien voir » un tableau, dit Félibien, n'est pas seulement afin que les yeux aient plus d'espace » & plus de commodité pour embrasser les objets & les mieux voir ensemble; c'est encore afin qu'il se trouve plus d'air entre l'œil » & l'objet, & que, par le moyen de cette » plus grande densité d'air; les couleurs d'un » tableau paroissent *noyées* & comme fondues.

» En effet, quelque soin qu'on apporte à » bien peindre un ouvrage, toutes ses parties » étant composées d'une infinité de différentes » teintes, qui demeurent toujours, en quelque façon, distinctes & séparées : ces teintes » n'ont garde d'être mêlées ensemble de la même sorte que sont celles des corps naturels. Il est bien vrai que quand un tableau » est peint dans la dernière perfection, il peut » être considéré dans une moindre distance, » & il a l'avantage de paroître avec plus de » force & de rondeur, comme font ceux du » Corrège. C'est pourquoi je vous ai fait remarquer que la grande union & le mélange » des couleurs sert beaucoup à donner aux » tableaux plus de force & de vérité, & qu'aussi » plus ou moins de distance, contribue infiniment à cette union.

» Je vous dirai encore que c'est par la même » raison de cette grande union des couleurs, » que les excellens tableaux peints à l'huile, » & qui sont faits il y a long-temps, paroissent » avec plus de force & de beauté, parce que » toutes les couleurs dont ils ont été peints, » ont eu plus de loisir de se mêler, de se *noyer*, » de se fondre les unes avec les autres, à mesure que ce qu'il y avoit de plus aqueux, » & de plus humide dans l'huile s'est évaporé, (ou peut-être encore parce que l'huile, en vieillissant, a répandu sur l'ouvrage entier une teinte, qui marie ensemble toutes les teintes), » c'est ce qui fait que l'on couvre les » tableaux avec un vernis qui émousse cette » pointe brillante & cette vivacité, qui quelquefois éclate trop & inégalement dans les » ouvrages fraîchement faits, & ce vernis » leur donne plus de force & plus de douceur. Comme les peintures en miniature ou » en pastel ont toujours plus de sécheresse que celles à l'huile, on les couvre d'une glace » de chrystal, afin d'en attendrir toutes les » parties, & de les voir mieux ensemble. Vous » pouvez remarquer qu'un petit portrait peint » en émail n'a pas besoin de ce secours, parce » que les couleurs dont il est travaillé étant

» profondes au feu, comme disent les ouvriers, elles acquièrent cette parfaite union & ce grand poliment que l'on tâche de donner aux autres peintures, soit par le travail, soit par le maniement du pinceau, soit par les vernis ou par le secours du verre, & encore en s'aidant de l'air qu'on interpose entre l'œil & l'objet, par le moyen des différentes distances. (L.)

N U

NUANCE. (subst. fém.) Ce mot désigne la gradation d'une couleur depuis son degré le plus clair, jusqu'à son degré le plus sombre. On l'emploie aussi pour exprimer la convenance, l'accord, l'amitié des couleurs qui sont placées près les unes des autres. Il appartient plus à la langue commune qu'à celle des arts : on en fait sur-tout usage en parlant des étoffes, de leurs teintures, de leurs dessins : on dit des couleurs d'une étoffe, de son dessin, de ses fleurs, de ses rayures, qu'ils sont bien nuancés. Cependant l'idée que ce mot exprime n'est rien moins qu'étranger à la peinture ; on peut, dans le clair-obscur, suivre des nuances insensibles & graduées depuis le plus grand clair jusqu'à la demi-teinte &c. On observe de même, dans la couleur, des nuances douces & insensibles qui conduisent d'une teinte à l'autre ; mais les peintres se servent plus volontiers du mot *passage*. (L.)

NUD & NUDITÉ. On dit *étudier, dessiner, indiquer, prononcer le nud* : on dit aussi dans un sens fort différent, *peindre des nudités*.

Rien dans nos sociétés ne paroît plus contraire aux usages & plus choquant, relativement aux bienséances, que la *nudité* ; cependant elle s'offre sans cesse dans les arts dont je traite, sans blesser l'opinion.

Dans nos mœurs, le seul mot *nudité* rappelle à l'esprit l'indécence & presque l'obscénité. La *nudité* dans les arts est bien souvent plus décente que quelques hommes habillés ne le sont dans la société. Hébé, Flore, Vénus, les Nymphes chastes & timides, les Dieux, les Héros, nos Anges enfin, êtres sans cesse reproduits par la brosse & le ciseau de nos Artistes, & vivant parmi nous, puisqu'ils habitent nos palais, nos jardins, nos temples, nos maisons, s'y montrent avec cette *nudité* dont le mot réveille en nous des idées qui ne paroissent blesser la décence que parce que nos mœurs en manquent. Fort heureusement pour la peinture & la sculpture, jusqu'ici les délicatesses, qu'à certains égards on peut regarder comme fausses, ni le rigorisme religieux, qui

tend si facilement à la barbarie, n'ont encore pros crit la représentation des beautés de la nature, base principale de la perfection des Arts.

Il s'est donc établi, par l'effet d'une heureuse contradiction entre les usages de la société & ceux des arts, que la *nudité* peut différer & diffère souvent de l'indécence. Aussi, comme je l'ai fait appercevoir, la femme véritablement modeste, pourra jeter plutôt sans rougir des regards curieux sur Apollon, sur Adonis, même sur Hercule sans vêtement, qu'elle ne les fixera sur un de nos jeunes Sybarites, dont les yeux, le maintien & les vêtements étroits prononcent (pour me servir du langage de la peinture) l'indécence dont ils font profession.

L'indécence appartient à l'intention. L'intention qui se fait connoître, a une infinité de langages, d'autant plus multipliés & perfectionnés que les sociétés se montrent plus soumises en apparence au joug des bienséances, tandis qu'elles sont en effet plus portées à s'en affranchir. Les hommes qui sont dans ces dispositions s'efforcent, non de briser leurs liens, mais d'échapper à ceux qu'ils sont convenus de porter, & ce qu'il ne leur est pas permis de mettre en exécution, ils en manifestent l'intention. Ce langage qui a pour moyens les regards, le maintien, le sourire, les vêtements, les coiffures, les ornemens & distributions des appartemens, passe dans les arts libéraux, lorsqu'ils tendent aussi à se corrompre, & c'est lui qui associe l'indécence à la *nudité*, & la donne même à la nature habillée.

C'est ainsi que dans les ouvrages & les conversations, un mot à double entente, une expression détournée, une allusion substituée une indécence qu'on nomme trop souvent fine & spirituelle, à la *nudité* du discours & de l'expression qui passeroit pour grossièreté.

La moindre apparence de celle-ci feroit jeter des cris de désapprobation ; les nuances les plus hasardées de l'autre, couvertes d'un voile fort transparent, n'excitent que le sourire ou un sérieux affecté chez les femmes réservées, un léger embarras qu'elles savent bien ne témoigner que par convenance.

On peut dire cependant, à l'honneur de nos arts, que ce langage d'intention, à l'usage de l'indécence, y garde encore des ménagemens. Une raison, entr'autres, y contribue : c'est que les figures imitées & représentées par les arts du dessin ont une stabilité permanente, & que l'intention indécente, lorsqu'elle est prolongée, devient choquante, parcequ'elle tient de l'effronterie. C'est ainsi que la répétition d'une phrase à double entente ou d'un mot & d'une allusion hasardée, le rapproche

de la grossièreté qui choque ou qui dégoûte. Voilà une de ces différences remarquables qui existent entre les productions permanentes des arts, & entre les productions passagères de la société.

Je joins dans cet article au mot *nudité*, celui de *nud*; mais ce dernier appartient plus particulièrement au langage de l'art. On dit *cet artiste ne connoît pas assez le nud*. *Sous cette draperie on n'entrevoit pas, on ne sent pas assez le nud*.

Ces manières de s'exprimer ont rapport à la correction du dessin. Un artiste peu exercé à dessiner la figure, ne représente que des figures vêtues; mais à travers les draperies de ses personnages perce son ignorance.

Les vêtemens en effet ne reçoivent leurs principales formes que de celles des parties du corps qu'ils couvrent, de leurs proportions, des os & des jointures. Voilà ce qui décide les plans, les effets, les plis des étoffes; & le mannequin, (comme je l'ai dit) non-seulement ne supplée pas à la Nature, mais trompe & égare le plus souvent l'artiste.

L'étude du *nud* (c'est aux jeunes artistes surtout que je m'adresse) est indispensable. Cette étude, lorsque vous la faites d'après les femmes, est non-seulement très-difficile, mais elle n'est pas sans danger pour les mœurs; & les mœurs influent beaucoup sur le talent.

Je n'ai pas intention d'affecter une sévérité pédantesque qui me blesseroit dans les autres, & qui seroit incompatible avec la pratique & avec quelques-unes des idées nécessaires à vos arts; mais je m'en rapporte à votre propre expérience, & je vous laisse convenir intérieurement, & seul à seul avec vous-mêmes, de ce que je m'abstiens de dire ici.

Si vous voulez au reste, un préservatif moral, le voici : lorsque vous n'êtes pas enflammés de cet amour pur & absolument libéral de votre art; craignez, ou ne vous exposez pas.

Mais pour revenir au *nud*, regardé uniquement du côté de l'art, ne peignez jamais une figure drapée sans l'avoir dessinée *nue*. Cette sujétion est grande; mais elle est indispensable & aussi essentielle que de bien connoître la charpente d'une maison, avant de la vouloir couvrir.

Le *nud* dessiné & observé décidera naturellement les masses, les plis & les effets de votre clair-obscur, que sans cela, vous cherchiez en tâtonnant. Par cette exactitude à dessiner sans cesse d'après le *nud*, vous ne ferez pas disparaître les formes des parties, leurs proportions & leurs emboîtement.

Combien il est facile à des yeux instruits de discerner dans vos ouvrages une figure drapée de pratique, sans que vous l'ayez dessinée auparavant d'après la Nature.

Quand à ce qu'on appelle proprement des *nudités*, ce qui entraîne toujours le sens d'obscénités : ne vous prêtez pas aux desirs que des mœurs corrompues inspirent trop souvent aux jeunes gens égarés, aux vieillards blasés, ou à des hommes d'un rang ou d'une richesse qui semblent donner le droit de n'avoir aucune mesure. Il doit vous suffire, pour résister aux empressemens qu'on pourroit vous témoigner, aux ordres même que vous pourriez recevoir, de penser que vous n'oseriez écrire votre nom sur votre ouvrage. (*Article de M. WATELET.*)

NUIT, (subst. fém.) Ce mot n'est pas plus un terme de peinture que le mot *jour* ou le mot *aurora*. Cependant cet instant où la lumière de la lune, ou bien celle du feu & des flambeaux éclairent les objets, donne lieu à des effets si pittoresques, & si neufs, oblige à des études si difficiles, si particulières & si intéressantes, que nous croyons devoir en parler ici.

La nuit, ou plutôt les diverses lumières qui l'éclairent, offrent de brillantes occasions d'employer ce que les couleurs ont de plus puissant, & ce que l'art du clair-obscur peut produire de plus séduisant. Mais sans études assez constantes, sans observations bien précises, il seroit aisé de se tromper dans l'exécution des sujets de nuit.

Nous n'entrerons pas ici dans tous les détails, dont les effets de la lune & des lumières artificielles sont susceptibles. Nous ne voulons pas dicter les teintes que ces divers corps lumineux répandent au milieu des ombres de la *nuit*. Il nous suffira d'établir que ces teintes sont variées, & suivent la couleur des lumières dont elles émanent : la nouvelle lune, par exemple : étant à l'horizon, colore les objets d'un ton doré, cette teinte devient argentine & vive quand l'astre de la nuit est au Nadir, & que le temps est serein.

Heureux l'artiste qui, bien instruit de la marche des rayons de la lune, & de ses couleurs, rencontre l'occasion de la faire contraster sur la même toile, avec les effets d'une incendie, ou ceux d'un volcan dont l'explosion répand au loin les feux, & les pierres en fusion : s'il a bien comparé les forces diverses de ces dernières lumières, avec celle de la lune, il aura reconnu que celle-ci l'emporte toujours en éclat, quelque brillantes que soient les flammes que vomit la terre : un rouge jaunâtre très-clair, est la couleur de ces flammes dans le foyer de leur plus forte lumière; l'autre au contraire présente à ses copistes une couleur bleuâtre, de la teinte la plus fraîche & la plus vive.

Si l'on considère pendant le jour la lumière d'une lampe, elle n'offre qu'une teinte rouge :

mais cette même lumière, vue la nuit, sans être comparée avec aucune autre, répand une lumière légèrement douce, & le centre du principe lumineux est lui-même, à nos yeux trompés par le défaut de comparaison, d'une teinte fort approchante du blanc. Aussi c'est de cette manière que l'ont rendu les peintres raisonnables qui nous ont donné des scènes de nuit éclairées par des lumières que l'on nomme artificielles. Ils ont eu raison, sans doute, puisque l'art consiste à rendre la nature telle qu'elle paroît à nos organes, & non telle qu'elle est réellement.

Si l'on voit des tableaux de ce genre, dont la teinte générale soit rouge; on peut être assuré qu'elle a été imitée sur le naturel, par un peintre qu'a trompé la comparaison de la couleur propre du jour, au milieu duquel il faisoit son tableau,

C'est pendant *la nuit* qu'il faut concevoir les tableaux *de nuit*, en bien saisir l'effet, & le posséder au point de le rendre sans avoir son modèle devant les yeux.

L'effet des flambeaux, des bougies & d'autres feux exige tous les brillans de notre palette. Hélas! pourront-ils encore suffire à rendre l'éclat de la nature? Cependant nos efforts l'atteindront plutôt que les lumières d'un beau jour, auprès duquel un peintre, accoutumé à la comparaison, ne trouve dans ses couleurs que des teintes sourdes, & insuffisantes même pour bien apprécier le moindre degré d'éclat que produisent les lumières qui nous éclairent la nuit; le peintre observateur étudie l'effet des objets dans les ombres, & juge par la faiblesse des reflets qu'ils reçoivent que le principe lumineux n'a lui-même que peu de force.

Cette observation nous amène à une différence de principes dans la science du clair-obscur: elle distingue ceux qui appartiennent à un tableau de nuit, & ceux qui doivent être observés dans une scène éclairée d'un beau jour: dans ce dernier instant, les ombres du devant sont les plus reflétées; les formes & même les couleurs s'y distinguent le mieux: au lieu que dans l'autre, tout est nuit même sur les premiers plans, dans les parties qui ne reçoivent pas les rayons directs de la lumière; de-là, la difficulté de multiplier les plans, & de rendre une grande profondeur.

Nous avons, cité dans l'article *mystère*, quelques ouvrages où les effets de la lumière des flambeaux sont rendus avec intérêts: mais ici ce sont des vastes scènes de nuit, où les grands maîtres ont développé leur science & leur goût qu'il faut apporter en exemple, sans parler de Vander-Néer, & de plusieurs autres Flamans ou Hollandois qui ont possédé la science de ces effets: c'est le magnifique & immense tableau, où l'on voit la garde Hollandoise faisant la patrouille pendant la nuit dans Amsterdam, ouvrage renommé, & capital de Rembrandt; c'est le tableau de Rubens où Marie Medicis profite des ténèbres pour suivre à la lumière des flambeaux le Duc d'Epéron, son libérateur, lorsqu'elle se sauve de sa prison à Blois: c'est cette tempête unie aux horreurs de la nuit, où Paris Bordone a su mettre un si grand intérêt dans le tableau qu'il a fait à Venise, pour l'Ecole saint Marc; ce sont enfin les productions des Bassan, des Claude Lorrain, des Valentin & de tous les grands maîtres, dans lesquelles on peut voir les étonnans effets dont les lumières de la nuit sont susceptibles, quand le savoir, & l'art du coloris se réunissent à l'intérêt du sujet, & aux élans d'une imagination vraiment poétique.

Nous n'avons pas à craindre, sans doute, que nos lecteurs confondent les peintres qui ont tiré parti de leurs connoissances dans les effets des diverses lumières qui éclairent les nuits pour en faire des ouvrages dignes des suffrages de la postérité, avec ces petits esprits qui n'ont fait servir le piquant des lumières au milieu des ténèbres, que pour donner quelque intérêt à leurs tableaux, privés d'ailleurs de nerf, de grâces & de génie. Ces effets n'ont été pour les peintres de cette dernière classe qu'une ressource pour cacher sous les ombres la faiblesse de leur talent dans toutes les parties de l'art: aussi le véritable appréciateur du mérite ne leur accordera qu'une très-faible estime: & cela nous rappelle un mot spirituel de notre fameux Jovenet. On lui demanda, au sortir d'une Assemblée de l'Académie de Peinture, ce qui s'y étoit passé; (on avoit reçu un peintre sur un tableau foible, représentant une femme en buste, tenant une lumière pendant la nuit.) « Nous venons, dit-il, de recevoir un Académicien pour un bout de chandelle. (*Article de M. ROBIN.*) »

O du *Giotto*. « C'est une de ces sortes d'histoires qui ne signifient pas grand chose, & dont cependant les auteurs font quelquefois grand bruit. Vous saurez donc que l'envoyé du pape (Benoît IX) ayant vu à Sienne & à Florence tous les peintres les plus fameux, s'adressa enfin au *Giotto* (pour les ouvrages dont le pontife avoit dessein d'orner l'église de saint Pierre). Après lui avoir témoigné l'intention du pape, il lui demanda quelques dessins pour les lui montrer, avec ceux qu'il avoit déjà des autres peintres. *Giotto*, qui étoit extrêmement adroit à dessiner, se fit donner aussitôt du papier, & avec un pinceau, sans le secours d'aucun autre instrument, il traça un cercle, & en fourrant il le mit entre les mains de ce gentilhomme. Ces envoyés, croyant qu'il se moquoit, lui répondirent que ce n'étoit pas ce qu'il demandoit, & qu'il souhaitoit un autre dessin. Mais *Giotto*, lui repliqua que celui-là suffisoit, qu'il l'en voyât hardiment avec ceux des autres peintres, & que le pape en connoîtroit bien la différence: ce que le gentilhomme fit, voyant qu'il ne pouvoit rien obtenir davantage.

Or on dit que ce cercle étoit si également tracé & si parfait dans sa figure, qu'il parut une chose admirable quand on fut de quelle sorte il avoit été fait, & ce fut par-là que le pape & ceux de sa cour comprirent assez combien *Giotto* étoit plus habile que tous les autres peintres dont on lui envoyoit les dessins. Voilà l'histoire de l'O du *Giotto*, qui donna lieu aussi-tôt à ce proverbe « *Tu sei piu tondo che l'O di Giotto*, pour signifier un homme grossier & un esprit qui n'est pas fort subtil.

Il semble par-là que le plus grand savoir de tous ces anciens peintres existât dans la subtilité & la délicatesse de leurs traits; car ce fut par des lignes très subtiles & très délicées, qu'Apelle & Protogène disputèrent à qui l'emporteroit l'un sur l'autre, & Protogène ne céda à Apelle que quand celui-ci eut coupé avec une troisième ligne plus délicate les deux qu'ils avoient déjà tracées l'une sur l'autre. A vous dire le vrai, ni l'O du *Giotto*, ni ces lignes d'Apelle & de Protogène ne sont point capables de nous donner une haute idée de leur savoir. (Filibien.)

On reconnoît, dans le passage que nous

venons de citer, le langage d'un homme qui connoît les arts, & qui ne rapporte pas avec admiration ce qui n'est admirable qu'aux yeux de l'ignorance. Tout ce que prouve le cercle tracé sans compas par le *Giotto*, c'est qu'il avoit la main très sûre, & qu'il pouvoit tracer un beau contour avec fermeté s'il avoit ce beau contour dans la tête, ou s'il savoit le choisir dans la nature: il restoit donc à savoir, & c'étoit le principal, s'il avoit la tête ainsi meublée & s'il étoit capable d'un pareil choix; à ces conditions, la fermeté de sa main devenoit une qualité estimable. L'Officier du pape raisonnoit donc mieux que ce pontife & toute sa cour, quand il demandoit au peintre un autre dessin.

Quand le Poussin traçoit d'une main tremblante le beau tableau du déluge; quand Jouvenet paralytique peignoit de la main gauche son *Magnificat*, ni l'un ni l'autre de ces artistes n'auroit tracé un cercle sans compas, & tous deux firent des ouvrages bien supérieurs à ceux du *Giotto*. L'Adresse de la main peut aider un artiste, mais le véritable principe de son talent est dans son esprit. C'est abaisser les arts, c'est n'en avoir pas le sentiment, que d'élever trop haut la partie purement manuelle. (L.)

OBJET (subst. masc.) Ce mot signifie la fin qu'on se propose. Dans ce sens, le premier objet des arts qui tiennent au dessin est d'instruire en plaissant à l'esprit par le sens de la vue. Cet objet important est souvent offert au premier des genres, celui de l'histoire. Une action noble, grande, vertueuse, mise sous les yeux des spectateurs, peut les engager à l'imiter. Cet *Objet* n'est pas même étranger à des genres inférieurs. Un paysage bien représenté peut inspirer ces goûts simples & purs que fait naître l'aspect de la campagne; le portrait d'un homme qui s'est rendu précieux par ses talens, ses vertus, excite à marcher sur ses traces.

L'Art donne aussi des instructions qui ne sont pas morales, mais dont on ne peut contester l'utilité. Il fait connoître des lieux, des animaux, des végétaux qu'on n'est point à portée de voir. Il sert ainsi le guerrier, l'architecte, l'anatomiste, l'érudit, le naturaliste.

Souvent, il en faut convenir, l'art n'a d'autre

objet que de plaire; & en cela il n'est pas inférieur à la poésie qui dans un grand nombre de ses productions ne reconnoît pas d'autre fin. C'est ordinairement la seule que se propose l'auteur d'une petite pièce fugitive & quelquefois même d'une comédie.

On appelle aussi dans les arts *objet*, ce qui est sous les yeux, & quelquefois même seulement dans l'esprit de l'artiste, & qu'il se propose d'imiter. Un tableau original est *l'objet*, de celui qui en veut faire une copie, un modèle vivant celui de l'artiste qui veut le représenter, une campagne celui du paysagiste qui veut la reproduire dans un tableau, un fait historique celui d'un peintre qui n'a pas vu ce fait & qui veut cependant en faire le sujet de son ouvrage; enfin un sujet purement idéal celui du peintre, du statuaire, du dessinateur qui veut lui donner une existence sensible par le moyen de son art.

On appelle encore *objet* ce qui est exposé aux regards: c'est dans ce sens que l'on dit qu'il ne faut pas multiplier les *objets* dans un ouvrage, qu'il faut lier tous les *objets* dans une composition. (*article de M. Levesque.*)

OBSCUR (adj.) sombre, ténébreux. Ce tableau est trop *obscur*. Un ton *obscur* convient à une composition triste. Les teintes *obscur*es donnent de la valeur aux tons brillans.

Le mot *obscur*, s'oppose au mot *clair* dans le composé *clair-obscur*, qui signifie le jeu, l'opposition des lumières & des ombres.

Mais quand on décompose ce mot, on ne dit point le *clair* & *l'obscur*, mais les *clairs* & les *bruns* les *jours* & les *ombres*, la *lumière* & l'*ombre*.

Chambre obscure, instrument d'optique dont les peintres font quelquefois usage il en sera parlé dans le dictionnaire de pratique.

ECONOMIE, (subst. fem.) *l'économie* d'un tableau est la même chose que son ordonnance. Pour donner à son ouvrage une belle *économie*, il faut connoître les parties qui y sont nécessaires, ou qui du moins sont capables de le faire valoir, celles qui y sont inutiles, & qui pourroient même y jeter la confusion; avoir le talent de mettre dans le plus beau jour, & dans l'attitude la plus convenable, la principale figure, de la faire dominer sur tout le reste, d'attirer sur elle les premiers & les derniers regards, de l'imprimer profondément dans la mémoire du spectateur par sa beauté & par la vérité de son expression; il faut donc avoir aussi l'art de donner aux figures subordonnées assez de beauté, pour qu'elles soient de bons ouvrages de l'art, sans qu'elles deviennent capables de distraire par elles mêmes, ou par leurs accessoires l'attention

qui doit se reposer sur la figure capitale. Ajoutons que le tableau doit offrir le nombre de figures qu'exige l'action, sans en présenter un trop grand nombre qui feroient foule, & ne se démêleraient pas aisément; que toutes doivent être convenablement placées, sans se nuire mutuellement, & que toutes doivent avoir le mouvement & l'expression de l'affection que leur prête l'artiste. (L.)

ŒUVRE. (subst.) Ce mot est du féminin, & s'emploie au pluriel quand il est question des ouvrages d'un écrivain : ainsi l'on dit : les *œuvres* de Racine, de Montesquieu, &c.

Il est du masculin & s'emploie au singulier quand il est question des ouvrages d'un artiste : on dit *l'œuvre* de Raphaël, de Rubens &c.; il est difficile de se procurer *l'œuvre* complet de Rembrandt.

Comme ce mot signifie une collection, il ne s'emploie pas en parlant des ouvrages de peinture ou de sculpture, parce que ces ouvrages sont répandus en divers lieux, & non rassemblés en un seul cabinet. Il faudroit qu'un peintre eût bien peu travaillé, ou que son talent eût été bien peu recherchés, pour qu'ils fussent tous réunis dans les mains d'un seul propriétaire. Les ouvrages d'un grand peintre, sont dispersés dans tous les pays de l'Europe où l'on aime les arts.

Le mot *œuvre* se borne donc à exprimer la collection des estampes gravées d'après un maître : ainsi *l'œuvre* de Raphaël comprend les estampes que différens graveurs ont faites d'après lui.

Quand ce mot exprime les ouvrages d'un graveur, il signifie ou les estampes qu'il a faites d'après ses propres dessins, comme *l'œuvre* de Callot, ou celles qu'il a gravées d'après différens peintres, comme *l'œuvre* de le Bas, d'Alialet.

Quelques amateurs ont la manie de rassembler *l'œuvre* entier d'un artiste, & pour y parvenir, ils dépensent à se procurer les plus foibles ouvrages d'un auteur, des sommes dont ils pourroient faire un meilleur emploi. Ce sont quelquefois les premiers essais de la jeunesse que l'artiste a tâché de supprimer, qu'on se procure le plus difficilement, & que par conséquent on paye le plus cher. On fait des *choix* par goût, on rassemble des *œuvres* par vanité & pour avoir la satisfaction de dire qu'on les possède. (L.)

OMBRE (subst. fem.) *L'ombre* n'est pas la même chose que l'obscurité des ténèbres. Celle-ci est noire & ne permet de rien distinguer, de rien reconnoître : elle n'entre donc pas dans les objets d'un art qui travaille pour le sens de la vue : s'il a quelquefois recours à

l'obscurité absolue, c'est seulement pour représenter des enfoncemens profonds, où la lumière ne peut pénétrer. Mais l'ombre n'est que la privation de la lumière immédiate, & les parties ombrées sont encore éclairées par la lumière éparse dans l'air.

Que l'on regarde un objet éclairé par la lumière immédiate du soleil, les parties enveloppées de l'ombre y seront très-marquées. Cependant ces parties, obscures par opposition à la clarté brillante de celles qui sont frappées du soleil, seront si loin d'être d'une obscurité absolue, qu'elles aurent précisément le même degré de lumière que les parties éclairées dans une campagne qui seroit à l'abri du soleil. Pour voir bien distinctement ces parties ombrées, & en discerner aussi bien les détails que si elles étoient lumineuses, il suffit de se placer de manière à pouvoir les considérer seules. Si vous vous promenez au soleil dans une campagne, les parties ombrées vous paroissent obscures : promenez-vous ensuite à l'ombre, ces mêmes parties perdront à vos yeux toute leur obscurité. Alors tournez le dos à la partie éclairée du soleil, & vous verrez dans la partie ombrée où vous êtes des lumières, des ombres & des reflets. Il faut donc reconnoître avec Félibien, que l'ombre n'est qu'un léger nuage qui couvre les corps & les prive seulement de la lumière la plus brillante, sans empêcher que, par le secours d'une autre lumière moins forte, on n'aperçoive les formes & les couleurs. Aussi voit-on dans les tableaux du Titien, que la lumière est doucement & largement répandue sur les parties éclairées, & que les parties ombrées paroissent seulement interceptées par un nuage subtil qui les couvre sans les cacher.

Les préceptes de Dandré Bardon, s'accordent avec ce que nous venons d'établir. « Les ombres donnent, dit-il, aux demi-teintes l'éclat dont celles-ci font briller les lumières. Elles seront traitées d'un ton vague, par masses plates, & n'offriront que de très-légers détails des objets qu'elles voileront. »

Quoique les ombres ne soient pas ténébreuses, quoiqu'il y ait, comme nous l'avons démontré, des moyens d'y reconnoître les détails aussi nettement que dans les parties lumineuses, le savant professeur recommande, avec raison, de n'accuser que légèrement ces détails dans l'ouvrage de l'art. Son principe est fondé sur l'aspect de la nature. En effet, si vous regardez un objet dans son ensemble, c'est-à-dire, à la fois & d'un seul coup-d'œil dans ses parties lumineuses & dans ses parties ombrées, l'éclat des premières fera que vous n'apercevrez que légèrement les détails des autres. Ce seroit donc une faute contre la nature considérée grandement & d'un coup-

d'œil vaste, que de prononcer les détails dans les ombres comme sur les jours : ce seroit le procédé d'un artiste qui ne considéreroit la nature que par petites parties, & qui, après avoir imité celles qui sont éclairées, s'approcheroit de celles qui sont dans l'ombre pour en étudier méquinement tous les détails. En se piquant d'exprimer tout ce qu'il peut voir dans la nature, il mentiroit en effet contre la nature : mais continuons d'écouter le professeur.

« C'est, dit-il, de l'uniformité des couleurs » des ombres, que naît l'harmonie d'un tout » ensemble. Il est néanmoins convenable que » tous les corps y conservent la nuance caractéristique qu'ils tiennent de la nature avec » les modifications que la privation du jour » peut leur donner. Qu'on ne s'y trompe pas ; » nous parlons des ombres légères & reflétées, » telles que les produit le naturel éclairé par les » rayons de l'astre du jour ; des ombres qui » doivent établir leurs effets, moins par leur » obscurité que par leur étendue, enfin des » ombres qui sont susceptibles des différentes » nuances qu'exige l'intérêt de l'ouvrage ; car » tout est relatif. Les ombres ne doivent être » obscures qu'à raison de la vaguesse des demi-teintes ; & les demi-teintes ne doivent être » sourdes qu'à raison de la vivacité des clairs. Il » est aisé de conclure qu'en pratiquant ces » principes, on peut faire un tableau très-lumineux, tel qu'on en voit de Romanelli, » quoique l'étendue des ombres soit à peu près » aussi considérable que le volume réuni des » demi-teintes & des lumières.

» Dans une composition, continue Dandré Bardon, il doit y avoir des ombres principales & des ombres dégradées relativement à leurs sites, & aux objets qui les environnent. Les plus vigoureuses auront leur place dans les endroits voisins des plus brillantes lumières, & dans ceux qui seront le moins reflétés.

» Quelquefois les masses les plus brunes occupent les sites les plus éloignés : alors les plus proches de l'œil, ceux qui sont sur les premiers plans du tableau, ne reçoivent de vivacité que par les touches.

» Que la marche des ombres soit diagonale, & les effets triangulaires comme ceux des lumières. La progression de celles-ci doit servir de modèle aux autres, afin que les clairs & les bruns formant entr'eux une balance, concourent mutuellement à l'équilibre de la composition ; la qualité des ombres dépend de l'élévation plus ou moins considérable d'où part la lumière qui les occasionne, & de la proximité du corps qui les produit : aussi sont-elles plus vives, plus obscures & plus prononcées dans un endroit

» renfermé, où le jour vient d'en-haut, tel
» qu'une église, qu'en pleine campagne où
» elles sont adoucies parla réverbération des
» reflets.

» On doit distinguer les ombres qui se nichent
» dans des creux, & sous des parties fouillées,
» d'avec celles qui s'étendent & glissent sur
» les objets. Les premières peuvent être mattes
» & traitées fièrement; les autres doivent être
» moëlleuses, légères, vives à l'endroit d'où
» elles partent, & fondues à mesure qu'elles
» s'éloignent du principe qui les produit. Mais
» dans quelque-endroit de la composition qu'on
» les place, de quelque nature qu'elles soient,
» les ombres portées seront toujours plus vi-
» goureuses, plus expliquées, plus colorées
» que celles des corps qui les portent.»

M. Cochin, dans ses *lettres à un jeune artiste*, après avoir observé qu'André Sacchi a supérieurement entendu l'art de rompre & d'accorder les ombres pour faire un tableau harmonieux; que le Titien, Paul Veronese, Rubens, ont tous possédé cette partie; que cette magie se décèle sur-tout clairement dans les ouvrages de Luca Giordano : ajoute en parlant des tableaux de ce maître, & de ceux d'André Sacchi, « vous y verrez, en général, un ton d'ombre en quelque sorte le même, mais plus ou moins visible, selon le degré & la force de ces ombres. Vous y verrez que le ton qui fait les ombres fortes d'une draperie blanche, est le même que celui qui fait les ombres fortes d'une draperie bleue, d'une draperie rouge &c. : je ne parle pas, dit-il, de la partie ombrée qui reçoit des reflets, dès qu'il peut y arriver des lumières, quoiqu'elles ne soient que de reflet; car ces ombres reflétées reprennent en partie leur couleur propre : mais les enfoncemens entièrement privés sont les mêmes, quelles que soient les couleurs des objets.

» Cette magie, clairement expliquée par ces maîtres, vous mettra à portée de la reconnoître dans tous les tableaux des autres, dont l'accord vous paroîtra agréable & harmonieux. Delà vous appercevrez que ce principe a été connu de presque tous les peintres, qu'on peut appeler peintres; car je ne parle pas de ceux qui ne sont que dessinateurs.

» Cet examen vous conduira à remarquer combien d'autres peintres ne se sont pas seulement doutés de cet effet de la nature, qui, bien connu, ajoute tant à l'art. Sur-tout dans la plupart des fresques dont l'Italie est remplie, vous verrez souvent une draperie bleue ou rouge, ombrée seulement avec le même bleu ou le même rouge, où seulement il est entré moins de blanc; mais sans aucune rupture ni mélange d'autres cou-

», leurs qui pussent salir & rompre ce bleu ou ce rouge. Ils n'ont point connu ce secret de la peinture; mais ce secret d'harmonie a été habilement employé par tous ceux qui se sont rendus célèbres comme coloristes, & particulièrement par les Vénitiens.

», En observant ce principe essentiel, vous verrez en même-temps les erreurs dans lesquelles sont tombés quelques artistes, faute d'avoir bien choisi le véritable ton qui doit rompre toutes les ombres. Vous verrez Paul Veronese leur donner quelquefois un ton trop violâtre; Solimèni, un trop bleuâtre; Baccicio, un ton trop jaune &c. Ce sont ces excès qu'il est nécessaire d'éviter. Il faut, pour ainsi dire, que ce ton général, qui sert à donner l'union, & à faire chanter tout d'accord, soit tellement rompu, qu'on ne puisse proprement y donner le nom d'aucune couleur. »

Voyez sur la difficulté de bien représenter les ombres, l'article *ILLUSION dans la peinture*, que nous avons transcrit des œuvres du même artiste.

Mais sur-tout écoutez Rubens sur la manière de traiter les ombres & les lumières. « Com- mencez, disoit-il, par peindre légèrement vos ombres. Gardez-vous d'y laisser glisser du blanc; c'est le poison d'un tableau, excepté dans les lumières. Si le blanc émousse une fois cette pointe brillante & dorée, votre couleur ne sera plus chaude, mais lourde & grise. Il n'en est pas de même dans les lumières : on peut y charger ses couleurs tant qu'on le juge à propos. Elles ont du corps : il faut cependant les tenir pures. On y réussit en établissant chaque teinte à sa place, & près l'une de l'autre, en sorte que d'un léger mélange fait avec la brosse, ou le pinceau, on parvienne à les fondre en les passant l'une dans l'autre sans les tourmenter : & alors on peut revenir sur cette préparation, & y donner les touches décidées qui sont toujours les marques distinctives des grands maîtres. (L) »

OPPOSITION (subst. fem.) Ce mot est d'un usage fréquent en peinture. En parcourant toutes les occasions où l'on en fait usage, je hazarderai quelques opinions sur l'abus qu'on en fait.

On dit qu'on ne peut faire valoir une teinte ou un ton sans opposition. Dans le premier cas, on entend qu'en plaçant, par exemple, une teinte jaune à côté d'une teinte violette, on fait paroître celle-ci plus violette encore; de manière que cette teinte violette dont nous parlons, sera réellement d'un violet imperceptible, si elle se voit sur la palette & séparée de la teinte jaune qui doit en être voisine :

mais ces deux teintes étant placées sur la toile, le violâtre paroîtra infiniment plus violet, vu à côté de la teinte jaune, & par *opposition* avec elle : pour moi, je pense que cette manière de s'exprimer est vicieuse, parce que le changement produit est plutôt l'effet de la *comparaison* que celui de l'*opposition*; & mon avis est que, dans cette circonstance, le premier de ces deux mots doit être exclusivement employé.

Il en est de même de ce qui regarde le *ton*. On dit ce *ton* n'est pas absolument clair, & il ne paroît tel, que, par l'obscurité de celui qui lui est *opposé*. Je crois qu'il faut absolument dire *comparé*.

La raison de la préférence que je donnerois dans ces cas, à l'emploi du mot *comparaison* sur le mot *opposition*, c'est que bien loin que le *ton* voisin d'un autre *ton*, & qu'une *teinte* voisine d'une autre *teinte*, obtiennent leur vraie valeur par *opposition*, elles doivent au contraire être approchantes, amies, & ne produisent l'artifice désiré par l'artiste que par la *comparaison*.

Le mot *opposition* ne me paroît pas employé avec plus de propriété au sujet des mouvemens des membres. Cependant on dit communément, les bras doivent être en *opposition* l'un avec l'autre, ou ceux-ci avec les jambes; la tête avec le corps & ainsi du reste, afin de conserver les règles de l'équilibre, & de suivre les principes reçus pour la grace, la force, l'expression &c. : je crois que le mot *contraste* doit seul être employé dans cette circonstance.

Quoique l'on doive sentir le vice de ces emplois divers du mot *opposition* dans les occasions dont nous parlons, puisqu'il ne sert qu'à tenir la place des expressions propres, le mot dont il s'agit est encore plus déplacé quand il exprime la différence de la grandeur des figures, suivant que leurs plans l'exigent. Ainsi de Piles me paroît s'être servi du mot *opposition* d'une manière peu convenable, quand il s'exprime ainsi, dans sa traduction du poème de Dufresnoy, au sujet de la diminution des figures. « Les objets du premier plan doivent dominer sur les choses incertaines & » fuyantes; mais que cela se fasse relative- » ment, c'est-à-dire, qu'une chose plus grande » & plus forte, en chasse derrière une plus » petite, & la rende moins sensible par son » *opposition*. » Comme si la diminution perspective des objets qui entrent dans un tableau, étoit un moyen arbitraire que le peintre pût employer à son gré pour les faire fuir ou avancer, & comme s'ils n'avançoient & n'étoient enfoncés que par l'*opposition* que produit leur grandeur respective & non par une diminution ou augmentation relative, &

calculée sur l'effet mathématique de la vision.

Voici les vers dont je viens de rapporter la traduction; de *Arte Graphica*, §. 153 & seqq.

*Anteriora, magis semper finita remotis,
Incertis dominantur, & abscedentibus, idque
More relativo, ut majora minoribus extent.*

On voit qu'il n'y a pas là un mot d'*opposition* : mais c'est presque toujours ainsi que de Piles défigure l'ouvrage de Dufresnoy.

Ces emplois abusifs de divers écrivains, ont ainsi dénaturé la vraie signification du mot *opposition*, dans l'art, & les ateliers en ont abusé encore davantage.

Pour moi, je pense qu'il ne peut s'employer avec précision que dans le sens donné par les Rheteurs pour l'art de la parole : chez eux, l'*opposition* est une figure par laquelle les pensées & les expressions frappent les esprits par leurs grandes différences. L'*opposition* est approchante de l'*antithèse*.

De même, dans l'art, Rembrandt, Rubens, Giorgion, Tintoret frappent & entraînent nos sens par la forte *opposition* des grandes masses de lumières & d'ombres. C'est par l'*opposition* de la beauté des figures de femmes, avec le déchirement de leur douleur, que Daniel de Voltaire, Raphaël & Lebrun émeuvent l'âme du spectateur, ceux-là par le spectacle des saintes femmes aux pièces de la croix, & celui-ci par son tableau du massacre des Innocens, dans lequel il a si bien peint la douleur des mères de ces victimes.

Souvent c'est par l'*opposition* qui se trouve entre les formes générales d'une composition que l'auteur mérite les grands succès; les plaines fuyantes d'Arbelles *opposées* aux grands groupes du devant du tableau de Lebrun; la hauteur des combattans sur les éléphants, & celle du char de Darius *opposés* aux groupes inférieurs, animent aussi les esprits attachés à cette superbe composition.

Dans le coloris, un vêtement rouge éclatant & fixe l'intérêt sur une figure, quand il est *opposé* à un vaste ciel bien serein, ou à des draperies de couleurs tendres.

Si je me suis bien fait entendre, l'*opposition* ne doit s'appliquer qu'aux grands effets. Je sens bien que des personnes peu disposées à suivre mes opinions, pourront opposer à la précision que j'assigne à ce mot; d'abord son emploi usité, en second lieu, elles prétendront que *opposition* doit avoir la même signification dans les détails que dans les masses, & que par conséquent le violâtre d'une *teinte* est proportionnellement, & dans le même sens, opposé à la teinte jaunâtre, que la draperie rouge du Bacchus du Titien, l'est au ciel

brillant & lumineux qui lui sert de fond : ils suivront le même raisonnement pour ce que j'ai dit sur le mouvement des membres ; mais au moins n'accorderont-ils que ces idées sur les détails, se rendent mieux encore par les mots comparaison & contrastes ; que ces mots mêmes sont techniques ; au lieu qu'on n'en connoît pas d'autres qu'*opposition* pour les parties auxquelles je pense qu'il faut seulement l'appliquer, savoir, aux grands effets de composition & d'expression, & qu'il peut servir avec plus d'avantage pour rendre les impressions du *coloris* & du clair-obscur, seulement dans les grands partis.

Simplifier, ôter toute confusion, me paroissent la bonne manière de bien classer les idées, de les rendre claires, & il me semble que ces moyens sont les seuls pour la perfection du langage, & pour celle des Arts. (*Article de M. ROBIN.*)

OR. (subst. masc.). Il ne faut qu'un artiste ignorant, desirant de plaire à un amateur plus ignorant que lui, pour introduire des pratiques funestes à l'art. Ce fut ainsi que commença l'usage d'employer l'or dans la peinture. Le pape Sixte IV appella de Florence plusieurs peintres pour décorer sa chapelle. L'un d'eux, Cosme Rosselli, stérile dans l'invention, peu savant dans le dessin, & d'autant plus jaloux de l'emporter sur ses émules qu'il leur cédoit davantage par le talent, imagina, pour fasciner les yeux, d'employer les couleurs les plus vives, les plus tranchantes, & de les rehausser par l'éclat de l'or. Sa charlatanerie eut tout le succès qu'il en avoit attendu. Quand les tableaux de la chapelle furent découverts, le Pape fut ébloui de l'éclat que jettoient ceux de Rosselli, & non content de lui donner la préférence sur ses rivaux, il voulut qu'ils retouchassent leurs ouvrages, & qu'à l'exemple de celui qu'il déclaroit leur vainqueur, ils y prodiguassent l'or & l'azur.

Le Pinturicchio enchérit encore sur la manière du Rosselli. Curieux de séduire les personnes qui ne jugoient du mérite des ouvrages que par leur éclat, il faisoit de relief les ornemens de ses peintures, & les enrichissoit d'or. Les bâtimens qu'il introduisoit dans ses tableaux, avoient autant de saillie que les sculpteurs en donnent à leurs bas-reliefs : il n'a pas eu d'imitateurs dans cette innovation.

Mais l'usage d'introduire l'or dans les tableaux eut plus de durée. Michel-Ange lui-même paroît avoir eu dessein de s'y soumettre dans les ouvrages qu'il faisoit pour la chapelle Sixtine. Le pape Jules II l'en pressoit : la nécessité de s'accorder avec les autres tableaux qui ornoient cette chapelle, lui en faisoient, en

quelque sorte, une loi de convenance : mais l'impatience du pontife qui le hâtoit de finir, & le menaçoit même de le jeter du haut de ses échafauds, ne lui permit pas de donner à ses peintures cette décoration barbare.

Raphaël, dans sa jeunesse, sacrifia, comme le Pérugin, son maître, au goût général. Dans son tableau connu sous le nom de *Théologie*, il représenta des Anges & des Chérubins entourés de rayons d'or en relief. Il ne pouvoit alors avoir plus de vingt ans, & ce n'est point à cet âge qu'un artiste peut lutter contre l'opinion commune. Mais il sentit bientôt que l'or ne s'accorde point avec les couleurs, & que le but du peintre n'est pas de faire des reliefs, mais d'imiter l'apparence du relief sur une surface plane. Ses disciples & ses contemporains suivirent son exemple, & l'or fut exilé de la peinture.

On continua seulement dans des chapelles & dans des appartemens ; où la richesse & le luxe sont plus consultés que le goût, de peindre sur des panneaux dorés, & de réserver ce fond pour servir de champ au tableau. On a de ce genre des ouvrages d'habiles maîtres, & même de le Sueur. Mais il est aisé de sentir que ces peintures qui semblent découpées & collées sur une surface d'or, ne peuvent faire aucune illusion, ni produire un heureux effet. Il est dans la nature, que la vue soit principalement attirée par ce qui a le plus d'éclat : le fond, dans ces sortes d'ouvrages, attire donc principalement les regards, & ne leur permet pas de s'arrêter aux objets qui-y sont représentés. (L.)

ORDONNANCE (subst. fem.). C'est le résultat de la disposition des objets qui sont représentés dans les ouvrages de l'art. L'*ordonnance* est confuse quand l'ouvrage est surchargé d'objets qui se nuisent les uns aux autres par leur disposition ou par leur multiplicité. Elle est riche non par le grand nombre des objets, mais quand l'artiste a su la disposer de manière que le champ ne semble pas réduit à une sorte de nudité qui annonce dans l'auteur un défaut de génie. Elle est pauvre, quand elle ne répond pas à la richesse du sujet. Elle est morte, quand tous les objets, sans être isolés ou découpés, se distinguent cependant au premier coup-d'œil. Elle est embarrassée quand elle offre des parties que le spectateur ne démêle pas aisément.

La belle *ordonnance* diffère, je crois, de l'*ordonnance* riche. La première suppose de la simplicité, la seconde de l'abondance. Les *ordonnances* de Paul Véronèse étoient ordinairement riches ; celles de Raphaël & des grands maîtres de l'école romaine étoient ordinairement belles. Le caractère de celles de Rubens étoit

important; le caractère de celles de Coyvel étoit théâtral.

Le sujet indique quelquefois le genre d'ordonnance que l'artiste doit adopter: Elle doit être riche dans un sujet asiatique; simple, dans un sujet des temps héroïques. Ce ne sera peut-être pas un défaut qu'elle soit pauvre dans le repas de Philémon & Baucis.

Comme l'ordonnance tient de près à la composition & à la distribution, nous croyons pouvoir ici renvoyer le lecteur aux articles qui traitent de ces deux parties de l'art.

On peut s'en tenir sur l'ordonnance à ce qu'a dit Félibien: » il est impossible de réduire » en règles tout ce qui est nécessaire pour bien » ordonner les figures qui composent un tableau, » parce que l'ordonnance est une partie qui » dépend du génie & du jugement du peintre; » il pouvoit ajouter, & du sujet. Aussi ne vois-je pas que les grands maîtres qui ont écrit de l'art le soient arrêtés sur cette partie. Ils ont sans doute reconnu que tous les détails dans lesquels ils pourroient entrer auroient trop rarement une juste application.

Un artiste justement célèbre loue les maîtres qui se plaisoient à composer leurs tableaux de grandes figures en petit nombre; qui les pressioient & les amonceloient en quelque sorte, ce qui les rendoit très groupées, en sorte qu'elles s'entre-soutenoient les unes les autres. » Il semble même, ajoute-t-il, qu'ils aient » cherché, pour augmenter ce resserrement, » à y employer de fréquens raccourcis qui en » effet font tenir plus de choses dans un petit » espace ».

Cette manière d'ordonner est-elle conforme à la nature? Nous avons vu ailleurs que les hommes cherchent naturellement à se rassembler par pelotons; mais ils ne cherchent pas à se presser, à s'entasser, à moins qu'ils n'y soient engagés par les circonstances.

Cette manière d'ordonner est-elle favorable à la beauté de la composition? N'y a-t-il pas plus de vraie beauté dans les développemens des figures & des groupes, que dans leurs entassemens? Une belle composition doit être enchaînée, mais non, pour ainsi dire, entassée en paquets.

» J'avoue, continue-t-il, que cette manière » riche & qui a quelque chose de grand, m'a » toujours beaucoup séduit. Cependant je ne » disconviens pas qu'elle est peu usitée en » France. Lorsque quelqu'un la hasarde, les » artistes en sentent le prix & lui donnent » des éloges; mais les critiques disent qu'il » n'y a pas d'air entre les groupes ».

Si cette manière avoit tant de prix aux yeux des artistes François, on la leur verroit adopter, & cependant ceux d'entr'eux qui occu-

pent les premiers rangs semblent s'en éloigner de plus en plus.

Au reste le sujet, & la forme du tableau peuvent quelquefois engager à la suivre: mais les critiques ne paroissent pas avoir tort quand ils veulent qu'on puisse se promener en imagination autour des groupes, & qu'il y ait de l'air entr'eux comme il y en a dans la nature. Quand les Carraches, que cite notre artiste, ont cru devoir presser & amonceler leur figures, on ne voit pas, autant qu'on en peut juger par ceux de leurs ouvrages qui nous sont connus en originaux ou par la gravure, qu'ils aient négligé de faire sentir qu'il y a de l'air entre les groupes, & qu'on pourroit en faire le tour, si ces groupes étoient en effet de relief.

» Enfin, dit encore le même artiste, les » raccourcis ne plaisent guère au commun des » hommes; ils ont peine à les concevoir. C'est » cependant une beauté dans l'art, puisqu'en » fin la difficulté surmontée y doit être comptée » pour quelque chose ».

J'ose croire ici que le commun des hommes n'a pas tort, & qu'il raisonne comme devroient raisonner les artistes les plus distingués.

Convenons d'abord qu'on ne peut dessiner une seule figure dans la situation la plus simple, sans exprimer plusieurs raccourcis. Ce n'est donc pas de ces raccourcis que notre artiste veut parler; mais de ceux qui sont plus rares, qu'on peut le plus souvent éviter, qui exigent plus de science, que le public appelle vulgairement des raccourcis outrés, & qu'on pourroit souvent appeler des raccourcis recherchés.

Ces raccourcis supposent beaucoup de savoir dans ceux qui parviennent à les bien exprimer: nous accorderions encore qu'ils supposent une grande difficulté vaincue. Mais le savoir, mais l'art de vaincre des difficultés est-il le but de l'art? Non; ce but est de plaire. Le savoir, l'art de faire même des choses difficiles ne sont que des moyens de parvenir à ce but. L'affectation de savoir, celle de faire sentir au spectateur qu'on a eu des difficultés à vaincre, en éloignent. Cette affectation a nu même au grand talent de Michel-Ange.

Quel est le vrai moyen de plaire? Il n'en est qu'un général; c'est l'expression du beau. Je demanderai donc si ce n'est pas dans leur développement, & non dans leur raccourci, que les formes montrent toute leur beauté. Si cela est vrai, l'artiste doit chercher à développer, & éviter autant qu'il le peut les raccourcis. Aussi voyons-nous qu'en général les grands maîtres se sont appliqués à développer leurs principales figures: mais ils ont montré leur savoir ou ont obéi à la nécessité, en ad-

mettant les raccourcis dans des figures subordonnées.

Prenez la belle tête de l'Apollon du Vatican ou de la Vénus de Médicis : posez-la de manière que vous n'en voyez guère que le dessous du menton, les narines, une partie du front ; faites-en le dessin le plus précis : ce dessin pourra être fort savant, mais la tête ne sera plus belle.

Choisissez dans la nature le plus beau bras ; posez-le de manière qu'il se présente directement à la hauteur de votre œil, & faites-en un dessin ; ce bras ne sera plus beau.

Mais changez la pose, ou placez-vous de manière que vous voyez ce bras bien développé ; vous pourrez alors en faire un dessin digne de plaire.

Toutes les fois que les artistes travailleront pour le petit nombre des hommes qui peuvent juger la science, & non pour le grand nombre de ceux qui sont sensibles à la beauté, ils ne trouveront qu'un petit nombre d'approbatheurs.

L'artiste est obligé d'acquiescer toute la science & toute la manœuvre de son art : mais comme ces acquisitions lui ont coûté beaucoup de peine, il est porté naturellement à en faire un fastueux étalage, & même à les regarder comme son principal objet : cette disposition lui fait souvent oublier le véritable but auquel il doit tendre.

L'artiste savant recherche les applaudissements des artistes qui en savent à-peu-près autant que lui, & méprise le public qui ne fait rien : mais c'est à ce public qu'il doit plaire.

De toutes les sciences qui tiennent à l'art, celle d'exprimer le beau est sans doute la plus difficile, puisqu'un si petit nombre d'artistes l'a possédée.

Pauci quos æquus amavit

Jupiter.

(Article de M. L E V E S Q U E.)

M. de Jaucourt, auteur de l'article *ordonnance* dans l'ancienne Encyclopédie, distingue avec raison deux sortes de compositions, d'où résultent aussi deux différentes sortes d'*ordonnances*. Dans la première sorte de composition, qu'il appelle *pittoresque*, l'artiste s'occupe de l'*ordonnance* des objets par rapport à l'effet général du tableau ; dans la seconde, qu'il nomme *poétique*, l'artiste cherche surtout à rendre plus vraisemblable & plus touchante l'action qu'il veut représenter.

Nous nous contenterons, ajoute-t-il, de remarquer ici que le talent de la composition poétique, & le talent de la composition pittoresque sont tellement séparés, qu'on con-

noît des peintres excellens dans l'une & qui sont grossiers dans l'autre. Paul Véronèse, par exemple, a très bien réussi dans cette partie de l'*ordonnance* que nous appelons composition pittoresque. Aucun peintre n'a su mieux que lui bien arranger sur une même scène un nombre infini de personnages, placer plus heureusement ses figures, en un mot bien remplir une grande toile, sans y mettre de confusion : cependant Paul Véronèse n'a pas réussi dans la composition poétique ; il n'y a point d'unité d'action dans la plupart de ses grands tableaux. Un de ses plus magnifiques ouvrages, les noces de Cana, qu'on voit au fond du réfectoire du couvent de Saint Georges à Venise, est chargé de fautes contre la poésie pittoresque. Un petit nombre des personnages innombrables dont il est rempli, paroît être attentif au miracle de la conversion de l'eau en vin qui fait le sujet principal, & personne n'en est touché autant qu'il faudroit. Paul Véronèse introduit parmi les conviés des Religieux bénédictins du couvent pour lequel il travaille. Enfin ses personnages sont habillés de caprice, & même il contredit ce que nous savons positivement des mœurs & des usages du peuple dans lequel il choisit ses acteurs.

Comme les parties d'un tableau sont placées l'une près de l'autre, & qu'on en voit l'ensemble du même coup d'œil, les défauts qui sont dans l'*ordonnance* nuisent beaucoup à l'effet de ses beautés.

ORIGINAL. (ad) Un tableau *original*, une statue *originale*, c'est-à-dire un tableau, une statue pour lesquels l'auteur n'a eu d'autre modèle que la nature & son imagination.

On prend aussi ce mot substantivement, & alors on l'oppose au mot *copie*. » Il est quelquefois très-difficile de distinguer une copie de l'*original*. Voyez l'article *Copie*.

Le mot *original* ne s'emploie qu'en parlant d'un ouvrage de l'art, & non d'un modèle qu'offre la nature. Les artistes ne disent pas qu'une académie rend bien l'*original* pour signifier qu'elle rend bien le modèle vivant d'après lequel on l'a faite. Ils ne disent pas qu'un portrait ressemble bien à l'*original*, pour exprimer qu'il est ressemblant à la personne qu'il représente. Quand ils s'enoncent ainsi, ils veulent faire entendre que l'académie, ou le portrait s'accorde bien avec une autre académie, ou un autre portrait dont l'ouvrage qu'ils jugent n'est qu'une copie. Lorsqu'un maître copie lui-même un de ses ouvrages, ce second ouvrage ne se nomme pas une copie, mais un double, & il conserve son rang entre les *originaux*. Une estampe faite d'après un tableau ou un dessin est *original*. Une estampe faite d'après une autre estampe, est une copie.

ORIGINALITE

ORIGINALITÉ. (subst. fem.) Qualité par laquelle un homme se distingue des autres hommes, & un artiste des autres artistes, par des traits de caractère qui lui sont propres. Quand un artiste fait bien, en dédaignant de marcher servilement sur les traces des autres; quand le caractère particulier qu'il imprime à ses ouvrages, est pour l'art une nouvelle acquisition, une nouvelle richesse, son *originalité* est louable, & prend même le nom de génie. Quand il ne s'égare de la voie commune que pour s'égarer, quand il fait moins bien que les grands maîtres, en se piquant de ne pas faire comme eux, son *originalité* est vicieuse, & prend le nom de bisarrerie. (L.)

ORIGINE Naturelle de la peinture (*) Si l'on cherche l'origine naturelle ou essentielle de la peinture, je veux dire, celle qui est fondée inaltérablement sur la nature de l'homme; & si l'on veut appercevoir la destination universelle & également inaltérable de cet art, il faut examiner quels sont les besoins & les penchans universels de l'homme, soit qu'il vive en petites sociétés, soit que réuni à un grand nombre, il devienne membre de ces assemblages immenses qu'on désigne par les noms de peuples & de nations. Il faut encore observer en parcourant l'histoire, qu'il est des institutions remarquables, en ce qu'elles s'établissent dans quelque forme de société que les hommes vivent.

Il est nécessaire enfin de reconnoître que les arts libéraux, au nombre desquels la peinture, collectivement avec plusieurs autres branches du dessin, se trouve comprise, sont des langages, & essentiellement les langages sont des institutions attachées à l'état de société indispensable à l'homme. Je crois avoir ouvert le premier la route qui peut conduire à ces notions intéressantes: si ce sujet est au-dessus de mes forces, des esprits plus éclairés que le mien rectifieront mes idées, ou leur donneront l'étendue & la clarté nécessaires.

L'historique de la peinture consiste dans quelques fragmens que les hommes studieux ont recueillis & rassemblés en lisant les écrits des anciens, & en appuyant sur les monumens

antiques qui existent encore, les connoissances qu'ils y ont puisées.

Ces témoignages prouvent effectivement d'une manière indubitable, que la peinture, ainsi que les arts qui ont des rapports avec elle, remonte à-peu-près, à ce que nous nommons une grande antiquité.

Cependant il faut observer qu'il ne reste que des fragmens des peintures les plus anciennes, & un nombre plus considérable, à la vérité, de tableaux déterrés de nos jours dans les ruines d'Herculanum, mais dont la plupart sont altérés. D'où il résulte que l'historique de la peinture & les monumens de cet art que nous possédons, sont assez inutiles aux progrès des modernes & à l'instruction des artistes; ils sont même insuffisans pour contenter la curiosité raisonnée des esprits qui comparent ces fragmens de travaux de deux ou trois nations anciennes seulement avec la masse générale des hommes, avec le nombre de peuples, qui, depuis si longtemps, couvrent successivement les différentes parties de la terre, & avec la somme des temps, qui paroît à ceux qui la considèrent philosophiquement, ce que paroît à un Navigateur au milieu d'une mer immense, l'étendue des eaux qu'il croit sans limites.

Au reste, les savans qui ont parlé le plus des arts, & je pense qu'on ne peut guère nommer que Pline, n'ont pu sans doute donner, faute de matériaux, plus d'étendue qu'ils ne l'ont fait aux notions historiques qu'ils nous ont transmises.

L'Art du dessin est la base & le principe de la sculpture, de la peinture & même de l'architecture; mais je dois me restreindre à la peinture & à la sculpture, considérées comme provenans de l'art du dessin.

Quels sont donc les élémens de l'art du dessin? le lecteur avec un peu de réflexion répondra en me prévenant:

Les élémens de l'art du dessin sont des lignes droites, courbes, de toutes les espèces & de toutes les courbures possibles, qui, employées avec attention, avec adresse, avec intelligence, & combinées entre elles, parviennent à imiter les formes des objets naturels & visibles. Je me ferai maintenant une seconde question plus embarrassante, sur la réponse de laquelle je serois surpris d'être prévenu, parce qu'elle suppose & exige des observations. La voici;

A quoi tient en nous, que tous les hommes apportent en naissant la faculté & la nécessité de créer les arts? à quoi, dis-je, tient dans chaque individu le penchant déterminant de tracer ces lignes & ces traits imitatifs qui constituent l'art du dessin? Après avoir observé & réfléchi,

(*) On s'appercevra que cet article auroit eu besoin d'être éclairci & retouché par l'auteur: mais près de sa fin, quand il le composa, il lui restoit le besoin & non la force de produire: la défaillance de son corps nuisoit à la netteté de son esprit, & il ne pouvoit être sévère pour lui-même. Ce morceau, rempli de vues ingénieuses, est son dernier ouvrage, & presque aux derniers instans de sa vie, il écrivit encore quelques lignes qu'il avoit dessein d'y placer, & dont on n'a pu faire usage.

il ma paru évident qu'il dérive immédiatement de la pantomime.

La pantomime est, comme je l'ai fait observer, le premier des langages & le premier des arts; c'est la pantomime qui nous excite & nous induit sans cesse à donner une apparence visible & même durable aux lignes & aux traits qu'elle trace en l'air avec les mains, les bras, les mouvemens du corps aux moindres désignations qu'elle veut communiquer & transmettre.

Sans entrer ici dans une foule de preuves de cette assertion, mettons le lecteur, peut-être surpris de sa nouveauté, sur la voie des faits qui peuvent lui en prouver la vérité.

Qu'on se représente donc le sauvage ignorant la langue d'un homme qui aborde son rivage, & qui veut par des signes, obtenir des notions dont il a besoin. Le sauvage attentif observe; & s'il croit avoir compris & qu'il veuille indiquer quelque distance ou désigner quelque objet, il forme avec ses mains & ses bras des lignes de toute espèce, qu'il dessine, pour ainsi dire, dans le vague de l'air, & à l'aide desquelles il communique à l'étranger une idée des formes, des distances ou des dimensions caractéristiques des objets & même des courbures du chemin qu'il a dessein de désigner: s'il veut indiquer la mer, ses bras étendus forment en se rapprochant de lui, des courbes successives qui désignent les ondulations des flots: nous conservons toujours, dans quelque état de civilisation que nous soyons parvenus, des traces de cette génération de l'art du dessin. Les artistes peuvent à tout instant être surpris dessinant pantomimement les objets qu'ils décrivent ou dont ils s'occupent: les pantomimes fameux perfectionnés par l'étude ne méritent une grande réputation, qu'autant qu'ils dessinent exactement & avec la plus grande justesse, par leurs gestes & leurs mouvemens, les objets qu'ils veulent représenter.

C'est d'après ces observations qu'il faut se rappeler le penchant stimulant qui incite l'homme à donner de la durée à ce qui est instantané.

Les productions de trois des six arts libéraux sont passagères, instantanées, & ne laissent aucune trace visible & palpable de leur existence. Ces arts sont la pantomime, les sons articulés & les sons modulés; les productions des trois autres sont plus ou moins durables, & tombent sous le sens de la vue & du toucher; ce sont la sculpture, la peinture & l'architecture. J'ai dit que l'homme étoit naturellement & puissamment incité à donner, autant qu'il lui étoit possible, aux arts d'une de ces classes les qualités distinctivement propres à ceux de l'autre, c'est-à-dire, aux productions momentanées, une

durée quelconque d'existence; & aux ouvrages durables, l'esprit que peut communiquer aux autres la rapidité avec laquelle plusieurs sont aussi-tôt produits que conçus. Il est naturel à la curiosité de l'esprit méditatif de démêler quelle pourroit être la cause de ce penchant si fécond en espèces de miracles, qui nous frappent & nous étonnent tous les jours dans les inventions dont les hommes enrichissent les sciences & les arts.

Peut-être me pardonnera-t-on, par cette raison, d'offrir des conjectures tirées d'un ouvrage auquel une foible santé & d'autres occupations ne m'ont pas permis de me livrer entièrement. L'homme, je l'ai dit, est nécessairement excité à exprimer & à communiquer à ses semblables ce qu'il éprouve au dedans de lui pour obtenir les secours qui lui sont nécessaires dans une infinité de circonstances; il cède avec plaisir au penchant plus doux, qui l'invite à imiter, même sans une nécessité absolue, les objets qui lui plaisent ou qui l'intéressent.

De ces divers principes naît enfin, ou plutôt s'allume un desir inquiet & curieux de connaître, desir plus ou moins apparent, plus ou moins actif, mais universel & essentiellement attaché à notre nature physique & intellectuelle. Tels sont les motifs de presque toutes les opérations de l'intelligence & de l'industrie des hommes.

En effet, si vous les observez lorsqu'ils ne sont pas abrutis par la plus épaisse ignorance, ou anéantis par l'excès des travaux, des besoins, déchirés par les douleurs, ou totalement égarés par le délire des passions, vous appercevrez qu'en toute occurrence, à toute occasion, ils interrogent la nature, ou qu'ils s'occupent de l'imiter. S'ils l'interrogent, ils sont sur la voie de toutes les sciences.

L'idée seule de l'imiter les met sur la route de tous les arts.

Mais quelle est à son tour la cause interne & sourdement active de ce desir de tout connaître & de ce penchant à tout imiter?

C'est un instinct universel qui sollicite chacun des hommes à surmonter les contrariétés attachées indélébilement à sa nature. L'homme tourmenté par le peu de proportion & d'égalité de ses sens entr'eux, par les imperfections diverses de ses organes, par les bornes de ses facultés, est continuellement pressé du desir de les rendre plus égales, mieux assorties, & plus parfaites. Borné dans la sensibilité du tact, soumis dans l'usage de sa vue aux vicissitudes de la lumière, passif à l'égard de son odorat; tâchant, mais en vain, de retenir des sons fugitifs qu'un souffle enlève & porte loin de lui; hésitant sur l'impression, & plus encore sur la nature des objets qu'il soumet à son goût;

comparant sans cesse ses facultés les unes aux autres, toujours blessé dans ces comparaisons par une discordance & des disproportions qui le contrarient, le fatiguent & l'humilient, il s'efforce d'établir un accord, une égalité qui lui paroissent le terme de sa perfectibilité. Mais dans cette entreprise, si l'intelligence & l'industrie lui prêtent des secours qui flattent son espérance, elles ne lui en donnent jamais assez pour épuiser ses desirs & suspendre ses efforts.

En effet, non seulement les imperfections des sens dont je viens de parler lui font éprouver des contrariétés : mais combien ses intentions méditées en renouvellent & en varient sans cesse le nombre ? L'homme veut mouvoir un corps, sa force est arrêtée par la pesanteur de la matière ; il veut au moins l'ébranler, elle résiste si l'industrie ne le secoure : sa volonté prompte & exigeante ne trouve à employer qu'une puissance tardive & foible ; il apperçoit avec rapidité l'objet qu'il ne peut atteindre que lentement. Quelle disproportion entre la vélocité dont s'élance son regard & la langueur dont se traîne son action ! entre l'étendue qu'il embrasse par la pensée & l'espace borné qu'il occupe ! Il se meut, son intention l'a devancé ; il se dirige vers un but avec toute la vitesse dont il est capable ; ses desirs qui l'ont atteint se précipitent déjà vers un autre ; les objets dont la possession le flatte, se détruisent ; il y a attaché son affection, ils s'évanouissent. Le désir se reproduit aussi-tôt qu'il est satisfait ; le plaisir dispaeroit à l'instant qu'on le goûte. Sans cesse des effets qui pressent l'homme d'augmenter certaines facultés pour les rendre égales à d'autres, de rendre durable ce qu'il voit lui échapper & se perdre, de prolonger des souvenirs, d'adoucir des regrets, de rappeler des jouissances ; par-tout enfin des motifs qui excitent, qui nourrissent le désir de connoître & le penchant à imiter. C'est par l'effet de ces inégalités indestructibles, de ces contrariétés toujours renaissantes, que les hommes tourmentés d'une peine utile, ouvrent par-tout & sans cesse la carrière des sciences & des arts.

Si l'on pense que ces détails de la marche naturelle de l'intelligence humaine m'ont trop entraîné, il faut se rappeler que l'origine historique de la peinture, ne m'offroit aucun moyen de suivre & de faire connoître l'apparence même de ses premiers pas : essayons de la rencontrer, en découvrant, chemin faisant, encore quelque raison de la différence que je trouve entre la marche de la peinture & de la sculpture : on doit en soupçonner quelqu'une ; car ces deux arts étant fils d'un même pere (l'art du dessin), on a dû s'attendre à les voir marcher également. Mais

examinons si la peinture ne contiendrait pas quelques-uns de ces obstacles qui agissent pour ainsi dire sourdement, sans qu'on s'en apperçoive, & qui suspendent & ralentissent nécessairement ses premiers pas & ses premiers progrès. Pour cela, rapprochons l'une de l'autre les définitions de la peinture & de la sculpture.

La sculpture est l'art de rendre ou d'imiter des formes d'objets visibles & palpables par des formes de matières quelconques, également visibles & palpables.

La peinture est l'art d'imiter des objets visibles avec le secours de la couleur, ou, pour être plus exact, avec le secours de plusieurs couleurs. On est aisément frappé, pour peu qu'on réfléchisse sur ces deux énoncés, d'une différence essentielle ; car imiter des formes visibles & palpables par des formes qui tombent pareillement sous les sens de la vue & du toucher, c'est une manière simple d'imiter, dans laquelle on peut comparer l'imitation & le modele, dans laquelle, à l'aide du toucher, on peut apprécier leur plus ou moins de conformité, dans laquelle enfin des mesures peuvent être employées pour vérifier la conformité des dimensions ; mais imiter les objets visibles, palpables, au moyen des couleurs qui, étendues sur des surfaces, n'offrent à la main aucune forme palpable, c'est évidemment un art moins simple ; l'un imite les formes par des formes, le relief par le relief ; l'autre imite des formes par des apparences de formes, & le relief par des illusions & des artifices ingénieux qui manquent de réalité. Ce n'est pas tout ; car aussi-tôt que l'imitation essaie d'employer les couleurs, elle rencontre une source inépuisable de difficultés que lui oppose la variation ou progressive ou accidentelle de la lumière, qui se répand & se varie sans cesse sur tout les objets visibles, ou y répand & y varie l'ombre qui n'est que la privation de la lumière. Je n'entrerais pas, & ce n'est pas le moment, dans les détails que présente cette source trop féconde d'obstacles qui embarrassent les artistes-peintres les plus habiles jusques dans leurs plus grands progrès, & je reviens à examiner à leur tour les exemples que la nature a semblé vouloir offrir aux hommes pour nourrir leur émulation, & servir même de modele à leurs imitations.

Le peintre, c'est-à-dire, celui qui emploie des couleurs, guidé par l'art du dessin, trouve, il est vrai, les objets naturels colorés ; son adresse & son industrie peuvent parvenir à composer avec des teintures naturelles, formées du mélange de terres solubles dans l'eau, ou bien de dissolutions de parties métalliques que la nature offre abondamment, le moyen d'assimiler la nuance de ces couleurs, par exemple, à celle

du verd dont les feuilles sont teintes; mais alors c'est la teinture qu'il essaie & qu'il découvre, & ce n'est pas la peinture: la nature opère bien de même; mais sa teinture se change naturellement en peinture par les effets variés que lui fait éprouver la lumière en raison de ses accidens, & en raison des formes & des plans des objets; au lieu que la teinture qu'aura employée celui qui cherche à imiter les objets avec la couleur qu'il a bien assortie, en se guidant, pour les formes visibles, par les traits & les lignes que lui prête l'art du dessin, cette teinture, dis-je, ne reçoit qu'un effet uniforme de la lumière, & n'indique ni relief, ni plans différens. Invoquerons-nous ici la réflexion des objets dans une eau limpide, qui est sans doute le plus parfait modèle de la perfection de la peinture, considérée jusques dans le libéral? Hélas! c'est un modèle indéchiffable pour ceux qui essaient leurs premiers pas dans la carrière d'un des arts les plus difficiles qu'il y ait à exercer avec de véritables succès. En effet, toutes les illusions que l'art est obligé de créer se trouvent rassemblées dans une eau tranquille, pure, cristalline, ainsi que sur le miroir sans défaut; & les détails de perfection y sont poussés si loin, qu'on doit désespérer, avec juste raison, d'y atteindre, qu'il faut même que les artistes craignent de s'y attacher trop.

Voyons présentement les exemples, les incitations qu'offre aussi la nature à l'homme qui veut faire les premiers pas dans l'art d'imiter les formes par des formes.

Eh! dans quel climat, on diroit presque dans quel lieu ne se présente-il pas à lui une terre propre, au moins accidentellement, à favoriser le penchant dont le premier principe, comme je l'ai dit, est dans l'essence de l'homme? Cette terre amolie par la pluie, pénétrée de rosée, se prête sous les doigts qui la pressent à recevoir les formes que l'homme veut lui donner. En retenant la trace de ses pas, elle le fait appercevoir de sa docilité; enfin les moyens les plus faciles se présentent à lui dans les lieux qu'il choisit le plus souvent pour son repos.

S'arrête-t-il aux bords des ruisseaux, ou des fontaines; ces lieux ombragés & frais lui offrent le plus ordinairement une argile pâteuse, douce & flexible qui, cédant sans effort à l'impression de sa main, dont elle retient jusqu'aux moindres linéamens, éveille en lui le désir d'imiter, & même dans l'art de modeler porté à sa plus grande perfection, elle conserve encore le droit d'être consacrée à l'imitation des formes. La cire s'offrira presque aussi naturellement à l'homme imitateur, pour satisfaire son penchant, que le miel qu'elle renferme s'efforce pour contenter ses besoins.

Si, d'une autre part, l'homme veut enfin tracer, ou légèrement, ou plus profondément sur une surface, le contour de l'objet que l'ombre vient présenter à ses yeux, secours commun à la peinture & qu'on lui donne pour première origine; une branche éclatée qui forme une pointe, une arrête de poisson, une pierre tranchante, une plume d'oiseau, même, ne se présentent-elles pas sous sa main à l'envi? le sable mouillé, la terre amolie, l'écorce tendre des jeunes arbres, le bois aplani, une pierre crayeuse, lisse & docile; tout ce qui l'entoure enfin se transforme en moyens si faciles, si abondans, si simples, qu'on peut les joindre aux moyens plus immédiatement attachés à l'homme, tels que si l'on peut parler ainsi, la fidélité & la mémoire exacte du sens de la vue, lorsqu'il est exercé, & l'agilité ainsi que l'adresse des mains; dons que la nature nous distribue, il est vrai, inégalement; mais de manière que tous les individus participent à des bienfaits si importants. Voilà un tableau fidèle qui, dans son résultat, offre moins de facilités aux premiers essais de la peinture qu'à ceux de la sculpture. La peinture ne peut donc accorder sa marche avec celle de sa sœur.

L'art du dessin, si informe dans ses premiers temps, ce qui doit être & sera dans tout pays où l'art du dessin essayera de germer, ou dans lequel il prendra naturellement racine, désignoit seulement les premiers traits des figures par des lignes simples & pour la plupart droites.

On doit bien aisément penser d'après l'origine naturelle de l'art du dessin, qu'il n'est pas possible que ses premiers essais soient plus compliqués: ils doivent être à-peu-près les mêmes, dans quelque lieu qu'il soient tentés, & quel que soit l'individu qui les fasse; car si l'on examine ce que sont le plus naturellement les traits que la pantomime, dans sa plus grande simplicité, suggère à la main qui entreprend de désigner un homme, par exemple, on voit que c'est toujours une ligne droite perpendiculaire, surmontée d'un rond qui indique la tête, que deux autres lignes indiquent les bras & deux autres les jambes. Les preuves de ces informes essais se présentent tous les jours à nous dans les amusemens des enfans & des hommes qui sont à-peu-près dans la classe de l'homme de la nature, quoique faisant partie des sociétés les plus instruites. Sur quoi j'engage mes lecteurs à observer que nous pouvons souvent suppléer aux peines infinies qu'on prend de parcourir des pays inconnus, où nouvellement découverts, pour étudier l'homme dans sa nature; en effet je ne pense point qu'il y ait de royaume en Europe, où l'on ne puisse rencontrer un prodigieux nombre d'hommes, qui, sans participer aux idées de ceux de leurs pareils,

qui forment des classes plus instruites ou plus façonnées, ne sont que ce que la nature fait les hommes de tous les pays : on peut porter plus loin cette réflexion, & remarquer qu'il y a une quantité d'espèces de peuplades dans les lieux incultes & moins accessibles, moins susceptibles, par conséquent de fréquentations & de communication d'idées, où l'on apperçoit la marche presque imperceptible des grandes institutions.

Il ne faudroit donc peut-être qu'avoir la patience de s'y introduire, d'y être adopté, d'y séjourner, d'y observer enfin, pour étudier profondément l'homme en lui même, sur-tout en joignant à ces études, celle de l'enfance, qui, malgré tout ce qu'on lui suggère, est toujours, pendant un plus ou moins longtemps, presque l'ouvrage de la seule nature.

Je reviens aux lignes simples & droites que la pantomime fait tracer d'abord à la main, & qu'un penchant, dont nous avons déjà parlé plus d'une fois, nous excite à rendre visibles, palpables & moins fugitives. Si je m'arrête à cette époque, c'est qu'elle me semble être celle d'une des inventions les plus nécessaires à l'homme, & qui étonne davantage lorsqu'elle est perfectionnée ; je veux dire l'écriture. La marche toute extraordinaire des commencemens de cet art dans l'Egypte a fixé mon attention, & le résultat de mes réflexions est de penser que c'est de l'art du dessin au berceau & n'ayant point perdu le caractère de la pantomime, que doivent naturellement naître la plus grande partie des premiers signes employés par les hommes pour consigner, d'une manière visible & durable, des désignations qu'ils veulent préserver de l'oubli. Ces réflexions, que je me suis permises, m'ont conduit plus loin encore, relativement aux anciens Egyptiens ; je me suis représenté, d'après des notions historiques, ce peuple déjà gouverné despotiquement par des Rois, qui étoient eux-mêmes prêtres & vraisemblablement chefs de la religion : j'ai pensé, comme la suite de leur histoire le fait appercevoir, que l'institution religieuse étoit alors la seule qui eût une influence décisive ; point d'institution patriotique, le pouvoir absolu lui est absolument contraire ; point de culte héroïque, les héros effrayent les despotes. Il m'a semblé voir encore que le culte, qui sans doute avoit été établi sans système général, avoit le caractère absolument mystérieux ; & il me semble que ces premiers & informes essais de l'art du dessin, ces traits qui représentoient à si peu de frais des figures humaines par deux simples lignes surmontées d'un rond pour le corps & la tête, par deux autres lignes pour les bras, & encore deux lignes pour les jambes ; il m'a paru, dis-je, que ces productions imparfaites

auxquelles il faut joindre des esquisses grossières d'animaux, d'astres & de plantes, convenoient parfaitement aux Prêtres, pour y ajouter à leur gré des sens allégoriques & mystérieux : ils ne donnoient à connoître ces secrets qu'à ceux qu'ils en croyoient dignes & au degré où ils vouloient les initier. Ils s'étoient assuré, d'après ces moyens, un sublime respect que nous voyons, hélas ! souvent encore accordé dans les sociétés éclairées, & de nos jours, par des hommes nés spirituels & intelligens, à des illusions moins imposantes. Les Egyptiens, à qui l'exercice des arts étoit défendu, dont le pays étoit en quelque façon fermé, vivoient privés des grands moyens qui portent les hommes à s'éclairer ; ils n'étoient employés que comme des artisans pour exécuter les volontés de leurs despotes, & construire, par exemple, ces masses énormes de bâtimens que nous allons admirer.

La sculpture en relief & en creux, commandée par le despotisme, étoit condamnée à représenter des monstres, des animaux, sous les conditions serviles imposées, pour que ces représentations s'accordassent avec les profonds mystères qu'on déroboit à presque toute la nation. La peinture, comme les autres arts, arrêtée par tant d'obstacles accumulés, étoit donc forcée d'attendre que les entraves de l'esclavage religieux & despotique, enfin modérées, leur laissassent au moins quelque liberté sur le choix des modèles : ce tems arriva. Les communications avec la Grèce furent ouvertes ; ce beau pays étoit aussi gouverné par des Rois ; il y eut sans doute en faveur de ce peuple des transmissions de connoissance & d'inventions de la part des Phéniciens, avec lesquels les Grecs commerçoient ; des auteurs assurent que c'est ainsi que sont venues aux Egyptiens les premières lettres apportées par Cadmus. C'est ici qu'il n'est pas hors de propos de croire que l'idée des signes des pensées, qui sans doute, chez les Grecs, avoit été ébauchée comme en Egypte, & comme elle le fera dans tous les tems, n'ayant pas été gênée par ce despotisme sombre, sous lequel elle avoit été asservie en Egypte, ni par la privation imposée des connoissances qu'on peut acquérir, n'a pas eu pour but d'imiter des figures monstrueuses, sur lesquelles on pût bâtir des allégories & des sens cachés. Les désignations des Egyptiens tendoient à représenter grossièrement les objets pour les indiquer à l'esprit, & à faire servir les représentations de choses corporelles à peindre même les idées intellectuelles : mais les Grecs plus actifs, plus subtils, plus portés aux efforts du génie, eurent pour but, à l'aide des secours qu'ils empruntèrent, de former des assemblages & des combinaisons de signes qui exprimassent non pas des idées, mais les sons

par lesquels les hommes se communiquent mutuellement leurs idées. Ce fut ainsi qu'ils parvinrent, par les combinaisons infinies d'un très-petit nombre de signes, à exprimer toutes les modifications de la pensée. Ils ne furent donc pas obligés d'imiter grossièrement les objets de la nature pour les faire servir de signes de leurs idées, & en composer une écriture hiéroglyphique. Ces imitations ne devenant plus absolument nécessaires, furent traitées avec ce soin que l'on donne à l'agréable & au superflu, & l'art fut porté par degrés à sa perfection.

Mais nous venons de franchir en quelques lignes un espace immense. Retournons aux premiers essais de la peinture, ou plutôt du dessin ; essais qui ne consistoient, comme nous l'avons dit, qu'à tracer quelques lignes droites surmontées d'un rond pour indiquer la figure d'un homme, &c.

Après en être venu à ce point, & avoir ainsi ébauché grossièrement les formes, on s'aperçut que dans la nature ces formes étoient colorées, & l'on voulut en imiter les couleurs. Cette imitation fut plutôt une teinture qu'une peinture proprement dite. On vouloit imiter un objet rouge, & on croyoit l'avoir en effet bien représenté, en étendant bien également une couche de couleur rouge, sans faire attention aux dégradations qu'offroit, dans la nature, l'objet coloré, dans sa lumière, dans ses demi-teintes, dans son ombre, dans ses reflets. C'est de cette manière que sont peintes, ou plutôt enluminées, les bandelettes des momies. Cette enluminure se retrouve aussi sur les vases étrusques & campaniens.

Mais je suppose ici que les premiers artistes commencèrent à employer des couleurs broyées dans une eau imprégnée de colle, & que j'appelle *couleurs humides*. C'est peut-être encore leur supposer de trop rapides progrès, & je suis porté à croire que leurs premiers essais en peinture consistèrent à employer, telles qu'ils les trouvoient, les substances colorées, que j'appelle des *couleurs sèches*.

La nature leur offroit partout les modèles de cette peinture, & ces modèles en devenoient pour eux les matériaux. Ils les trouvoient dans les fleurs qu'ils pouvoient rapprocher & combiner à leur gré. Ils les trouvoient dans les plumes colorées des oiseaux, qui forment sur quelques espèces, les plus agréables marqueteries. C'étoit avec des plumes d'oiseaux découpées & collées, que les Mexicains faisoient leurs tableaux. Ils les trouvoient sur la peau des serpens, dans les poils de plusieurs quadrupèdes, dans les pierres, les marbres, les cailloux, les coquilles. Ce sont de semblables matériaux qui ont dû former la pa-

lette des premiers peintres. Les premières peintures ont été des espèces de broderies, de marqueteries, de mosaïques.

Mais quelle cause les déterminoit ? L'amour de la variété, qui est si naturel à l'homme ; la vanité qui lui est aussi naturelle. La plus petite société a eu ses chefs ; ils ont voulu se distinguer par des signes remarquables, & ils les ont empruntés à ces premiers essais de peinture.

Voilà donc une première distinction visible établie entre les hommes. Voilà aussi un premier caractère de ce que je désigne sous le nom de *peinture* ou *couleur sèche*. Mais ce qu'on n'apperçoit pas d'abord, & ce qu'on a peine à concevoir, c'est le nombre inépuisable de modifications qui sortent de cette manière de colorer. Différens arts ont conservé, dans les sociétés policées & perfectionnées, plusieurs de ces inventions des sociétés naissantes & sauvages.

Telles sont les industrieuses dispositions de différens bois dans la marqueterie, de différens soies dans la broderie & la fabrique des étoffes, de différens cailloux dans la mosaïque, de différens coquilles dans . . . (Article de M. WATELET, que la mort l'a empêché de terminer.)

ORNEMENS. (subst. masc. plur.) L'art d'orner, de décorer est proprement du ressort de l'architecture. Il est donc nécessaire que le peintre fasse une étude de l'architecture, pour en emprunter les décorations qui conviennent aux scènes de ses tableaux. S'il regne un mauvais goût de décoration dans le temps où un peintre fait ses ouvrages, & qu'il sacrifie à ce goût vicieux, il imprime pour l'avenir une tache à ses productions, quelque mérite qu'il ait d'ailleurs : s'il est simple dans ses *ornemens*, il n'aura pas à craindre ce danger.

On a répété souvent dans ce Dictionnaire, que le peintre, le sculpteur ne sauroient être trop sobres d'*ornemens* dans ceux de leurs ouvrages qui ont de la grandeur, & qui doivent plaire surtout par la justesse de l'expression. Les détails de décoration partageoient toujours l'attention des spectateurs & nuisoient à l'objet principal. C'est toujours cet objet qui doit faire le premier & le véritable *ornement* d'un ouvrage. Toutes les décorations accessoirees ne doivent y tenir qu'un rang très-subordonné. Le peintre doit savoir décorer ; mais son but ne doit jamais être de se montrer décorateur. Que surtout il ne partage jamais tellement son sujet entre l'objet principal & la décoration, qu'on puisse douter s'il est plutôt peintre d'histoire que de décoration & d'architecture.

Les grands maîtres ont su indiquer de très-belles scènes en montrant seulement des parties de colonnes, de portiques, &c.

Avant de s'appliquer à décorer la scène, il faut chercher si elle s'est passée dans un siècle de luxe, chez un peuple fastueux. On a bien des tableaux dans lesquels brille une richesse qui est une véritable faute contre l'histoire.

Il faut savoir aussi quel étoit le genre d'architecture & de décoration dans le siècle & chez le peuple où se passe la scène.

C'est tomber dans le mesquin, que de s'arrêter à finir & détailler des *ornemens* qui doivent à peine être aperçus du spectateur, & dans le mauvais goût que de vouloir trop attirer son attention sur ces détails. Voyez l'article DÉTAILS.

Le genre d'apparat permet la recherche des *ornemens*; mais il est très-inférieur au genre expressif.

Orner la scène n'est point la traiter. L'homme de génie suit son grand objet : il remarque à peine les accessoires & les fait à peine remarquer.

Il est aisé de démontrer que les *ornemens* sont même contraires à la nature dans un sujet intéressant. Supposez que vous ayez été témoin de l'instant où Esther parut devant Assuérus; que vous ayez vu cette Princesse tomber évanouie, ses femmes frappées de terreur, le Prince attendre; croyez-vous qu'en ce moment vous eussiez bien remarqué la décoration & les ornemens du salon où se passoit la scène? Ces détails doivent exciter aussi peu votre attention dans le tableau, & si le peintre s'occupe à vous les faire admirer, qu'il s'attende à ne pas faire sur votre ame l'impression qui doit être l'effet de son art. (L.)

OUTRÉ (adj.) Ce terme signifie une exagération excessive & choquante. Dans la peinture, il se dit relativement à la forme des objets, à leurs dimensions, à l'action des figures, à leur expression. On s'en sert aussi en parlant de la couleur, & si l'on dit *le geste, l'action, les proportions de cette figure ou de ces figures sont outrés*, on dit aussi, *le coloris de ce peintre est outré*.

Les figures peintes & les acteurs d'une scène au théâtre ont de grands rapports. Aussi employe-t-on la même manière de s'exprimer, lorsqu'on parle d'un comédien & d'un peintre qui passent les bornes de la vérité dans leurs imitations; mais le comédien est au moins retenu par son organisation, dans les mouvemens outrés, auxquels il pourroit s'abandonner; sa structure se refuse à des dislocations de membres, auxquelles l'on voit souvent que ses

prétentions à l'expression & des idées fausses de son art l'entraîneroient, si la nature ne s'y opposoit; au lieu que le peintre fait prêter, autant qu'il le veut, les articulations de ses figures aux idées exagérées auxquelles il se livre.

L'Anatomie devrait cependant être un frein aussi respecté par le peintre qu'il est puissant pour le comédien; mais trop souvent le peu de connoissances approfondies de l'artiste, ou l'effort déréglé de son imagination, lui font estropier ses figures, & affaiblir, par le ridicule & l'invraisemblance, l'expression qu'il a voulu rendre forte, énergique, & qu'il n'a rendue qu'exagérée & outrée.

D'après les connoissances de l'anatomie & de la pondération, on peut se convaincre que les bras, les jambes, le corps ne peuvent comporter que certaines extensions; mais il est moins de spectateurs encore que d'artistes en état de démontrer les bornes véritables des mouvemens du corps humain; d'ailleurs la toile, ainsi que le papier & la presse, souffrent tout, & il résulte de ces causes que l'*outré* se rencontre plus fréquemment encore dans la peinture que sur nos théâtres; mais les acteurs qui tombent dans ce défaut, se dédommagent de l'exagération des mouvemens, qu'ils ne peuvent porter aussi loin qu'ils le désireroient, par des accens & des cris si *outrés*, que la réunion de ces deux excès parvient à surpasser celui des peintres *outrés*, qui tout au moins ne peuvent blesser les oreilles, comme ils blessent les yeux.

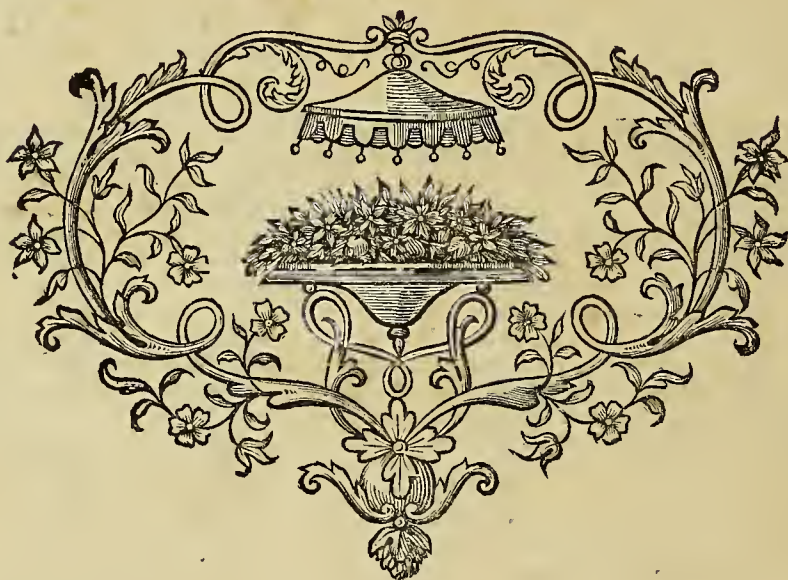
On pourroit se convaincre que le plus souvent, chez les uns & chez les autres, c'est la foiblesse qui les porte à se montrer plus *outrés*. Les peintres, dont l'imagination manque de force, croient par l'exagération, montrer de l'énergie, comme les acteurs foibles croient réparer, par des cris, la foiblesse de leurs moyens & celle de leur talent.

Si l'artiste & le comédien sont *outrés* par défaut de connoissances, ils ont la ressource de celles que l'étude & l'exercice de l'art peuvent & doivent leur donner. La crainte de ne pas réussir, la défiance de son talent, peut porter quelquefois à exagérer; mais l'*outré* qui vient du caractère est, dans les arts, une sorte d'insolence, & si l'on voit quelquefois les hommes nés timides devenir hardis, l'on ne voit jamais les insolens se corriger.

Au reste, il y a une nuance assez fine à observer. Les transports des véritables passions forcent quelquefois, pour ainsi dire, les bornes imposées à la nature. Il y a des circonstances où les mouvemens de l'ame ajoutent quelque chose qu'on pourroit regarder comme surnaturel, à la puissance du corps & à celle de l'esprit. Ainsi l'artiste de génie pourroit peut-

être se permettre, dans les grands mouvemens que produisent les grandes passions, quelques légères nuances d'une exagération qui ne peut cependant être autorisée que par un talent supérieur; mais si cette infraction aux lois de la

raison, aux principes de l'anatomie & de la pondération, peut être quelquefois pardonnée d'après son succès, elle ne peut être ni de précepte, ni de conseil pour les artistes. (*Article de M. WATELET.*)



P

PALETTE (subst. fem.), planche de bois de pommier, ou de noyer, sur laquelle le peintre place ses couleurs & fait ses teintes. On en parlera dans le *Dictionnaire de Pratique*.

Quand les couleurs ne sont pas fondues dans un ouvrage, quand elles rendent mal la nature, quand elles semblent avoir été placées sur le tableau, comme elles l'étoient sur la palette, on dit que ce tableau *sent la palette*.

PANTOMIME. (subst. fem.). L'art de tout imiter par le geste. La connoissance de cet art est très-utile aux peintres, & aux sculpteurs, puisque les personnages qu'ils créent ou représentent sont privés de la parole, & doivent cependant parler aux spectateurs un langage intelligible. C'est par le geste qu'ils se font entendre, & ce geste doit être simple, naturel, tel que celui de personnes qui parlent & qui accompagnent leurs discours d'une action modérée, & non pas semblable à celui des muets qui n'ont que des mouvemens pour langage. Quelquefois même la *pantomime* se passe du geste, proprement dit; car on n'appelle geste que l'action des membres, & la *pantomime* peut s'exprimer éloquentement, & d'une manière intelligible par l'immobilité même, accompagnée d'un regard.

Les *idées sur le geste*, qu'a publiées en Allemagne M. Engel, membre de l'Académie de Berlin, peuvent être souvent utiles aux artistes, quoiqu'il ne se soit proposé que d'instruire les comédiens. Tout ce que nous dirons dans cet article sera généralement fondé sur ce traité, dont nous retrancherons tout ce qui n'a rapport qu'à l'art théâtral. On peut le lire entier, traduit en français par M. Jansen, dans son *Recueil de pièces intéressantes concernant les antiquités, les beaux arts, &c.* T. III & IV.

L'auteur définit la *pantomime* un art par lequel on peut juger de la situation de l'âme par les mouvemens momentanés du corps.

Il ne suffit pas à l'artiste pour exceller dans l'expression de la *pantomime* de représenter les passions avec les caractères qu'elles peuvent offrir dans la première personne qui en seroit affectée. La colère d'un sage n'est pas celle d'un homme vulgaire: la douleur de Régulus, s'il est vrai qu'il ait été livré par les Carthaginois, aux plus affreux tourmens, n'a pu être celle qu'aurait témoignée un esclave condamnée au

Tome I. Beaux-Arts.

P

même supplice. D'ailleurs l'imitation, la copie fidelle & fervile de la nature, ne suffit dans aucun art. La nature, il est vrai, crée souvent les choses avec une telle perfection, que l'art doit se borner à les saisir telles qu'elle nous les présente, & à les rendre avec la plus scrupuleuse fidélité; mais quelquefois aussi, même en développant toutes ses forces, elle n'atteint pas au degré de perfection nécessaire, & ses productions sont tantôt équivoques, tantôt faibles, & tantôt outrées. Alors il est du devoir de l'art de corriger ce qu'elle offre de défectueux, d'adoucir ce qu'elle a trop fortement prononcé, de rendre la vigueur à ce qu'elle a trop faiblement exprimé. On y parviendra en rassemblant une masse d'observations que l'art doit avoir soin de recueillir, & dont il formera des principes qui en feront le résultat.

L'homme passionné exprimera toujours sa passion d'une manière vraie par ses paroles; mais ces paroles pourront être basses, peu intelligibles, peu conformes au génie de la langue; & l'écrivain qui voudroit profiter de ces discours, seroit obligé d'en changer le style. Cet homme passionné peut faire dans le geste les mêmes fautes qu'il commet dans le langage; son geste aura donc besoin d'être corrigé par l'artiste.

Le grand artiste à qui l'antiquité dut la principale figure du groupe de Laocoon, avoit sans doute observé des hommes dans les souffrances de corps & d'esprit; mais ces hommes qu'il avoit observés n'avoient pas la grande ame qu'il supposoit à Laocoon: il fut donc obligé, pour créer son chef-d'œuvre, de modifier les observations qu'il avoit faites sur la nature, & de joindre l'idéal qu'il ne trouvoit que dans son génie, à la vérité insuffisante qu'il rencontroit dans les modèles.

Mais ne faudroit-il pas abandonner toute cette partie aux observations & aux réflexions des artistes, sans essayer de la soumettre à des règles? N'est-il pas à craindre qu'en songeant à observer des règles, ils ne produisent des ouvrages qui sentiront la gêne & la fatigue?

Il est bien vrai que tant que l'Artiste n'est encore que disciple, tant qu'il est obligé, pour opérer, de chercher la règle dans son esprit, incertain de l'application qu'il en doit faire, & craignant toujours de l'enfreindre, il n'aura qu'une exécution imparfaite, & peut-être même

Eccc

inférieure à ce qu'il seroit capable de faire en s'abandonnant à lui-même. Il en fera comme de toutes les parties de l'art, dont on acquiert plus lentement la pratique par l'étude des bons principes, que si l'on se contentoit de se livrer à un tact naturel. Mais quand, après l'observation timide d'une bonne méthode, on est parvenu à se la rendre familière, elle se confond avec le sentiment, & devient, pour l'esprit qui l'a contractée, une manière d'être qui lui est propre. L'ame qui s'est modifiée avec la règle elle-même, n'a plus besoin d'attention pour la suivre, & ne perd rien de sa force & de sa liberté.

Supposons cependant que l'artiste puisse se passer de principes pour la partie que nous entreprenons de traiter, & que la pratique, guidée par un sentiment obtus, soit suffisante aux besoins de son art : il n'en sera pas moins vrai que la théorie dont nous nous occupons ici réunit des connoissances nouvelles sur l'homme, & qu'à ce titre elle ne peut être sans valeur pour quiconque aime à réfléchir. Nous ne connoissons la nature de l'ame que par ses opérations ; & n'est-il pas vraisemblable que nous trouverions la solution d'un grand nombre de difficultés, si nous voulions observer avec plus de soin les expressions variées de ses passions, & les mouvemens correspondans que ces passions produisent dans le corps ?

Si l'on objectoit que ces mouvemens sont en si grand nombre & si variés qu'il est impossible de les réduire à des règles fixes, & à une théorie solide ; nous avouerions que, de toutes nos perceptions, celles qui sont mixtes & composées forment le plus grand nombre, mais nous n'en croirions pas moins qu'on peut indiquer une expression déterminée pour les plus simples de ces perceptions, & que de cette indication, résulteroit une grande facilité d'exprimer aussi les perceptions mixtes. En effet, comme elles sont formées de plusieurs perceptions simples, la manière de les rendre participeroit également de plusieurs expressions simples elles-mêmes, & il ne semble pas impossible de trouver certaines règles pour diriger ces sortes de réunions d'une manière sûre & invariable. Mais accordons qu'on ne puisse compléter la théorie ; seroit-ce une raison de ne la pas commencer ? Ne pût-on rassembler que quelques notions préliminaires, elles aplaniroient du moins la route à de nouvelles découvertes.

Une objection plus forte en apparence, c'est que, dans l'expression de leurs sentimens, les nations se distinguent souvent les unes des autres par des différences frappantes, & que, pour exprimer le même sentiment, elles font quelquefois usage de moyens absolument contraires entr'eux. Par exemple, les Européens,

pout témoigner l'estime & le respect, découvrent leur tête, tandis que les Orientaux la tiennent couverte : les Européens se contentent, pour désigner le plus haut degré de vénération, d'incliner la tête & de courber un peu le dos ; rarement ils fléchissent le genou ; les Orientaux, en pareil cas, cachent leur visage, ou se prosternent la face contre terre.

Je ne crois pas que l'usage des Européens de découvrir leur tête pour témoigner leur respect soit une expression dictée par la nature : il peut avoir son origine à des causes oubliées : peut-être à la coutume des Romains, qui ne permettoient à leurs esclaves de porter le chapeau que lorsqu'ils étoient affranchis ; l'Européen, en ôtant son chapeau devant quelqu'un, lui annoncerait qu'il le respecte comme un esclave respecte son maître, & ce qui prouveroit que c'est le véritable sens de ce geste, c'est qu'il ajoute en même-temps, qu'il est le *schiaivo*, *servo*, *serviteur* de celui qu'il salue.

Se voiler, se couvrir le visage, est au contraire l'expression naturelle du plus profond respect, de la plus haute vénération : c'est le signe de la honte qui se cache ; c'est le plus humble aveu du sentiment de ses propres imperfections comparées aux éminentes qualités de celui avec qui l'on se trouve. La pudeur, la honte, la crainte sont inspirées par la vénération, & l'Européen, plus froid que les Orientaux, exprime ainsi qu'eux ce dernier sentiment, mais seulement avec moins de force ; au lieu de se couvrir la tête comme les Orientaux, & de se prosterner le front contre terre, il se contente d'incliner le dos, de baisser les yeux, ou de ne les lever qu'avec timidité.

Faites maintenant abstraction des nuances caractéristiques ; il reste également chez l'homme de l'Europe ou de l'Orient, le signe essentiel de la vénération qu'il exprime, c'est-à-dire le raccourcissement du corps. Cette expression est portée au plus haut degré, quand l'homme se prosterne tout de son long avec le visage contre terre ; elle est la plus foible, quand il se borne à un simple mouvement de tête, ou lorsque l'inclinaison du corps, qui ne se fait même pas, est seulement indiquée par un geste de la main qu'on incline vers la terre. Je conclus donc que le raccourcissement de la personne est le signe naturel & essentiel du respect, puisqu'il est général, & qu'il se trouve chez tous les peuples, sans distinction d'état, de rang, de sexe & de caractère, quoiqu'avec des nuances sans nombre. Est-il aucun peuple, qui pour exprimer l'estime, le respect, la vénération, élève la tête & tâche d'ajouter à la hauteur du corps ?

Si le caractère général des nations cause des

variétés dans l'expression des passions, cette expression est également modifiée par le caractère propre à chaque âge & à chaque sexe, ainsi que par les qualités individuelles de chaque homme en particulier. Les déterminations caractéristiques de sa nature morale, & les propriétés de la structure & de l'organisation de son corps, varient de mille manières ses sentimens & leurs expressions, sans cependant en altérer l'essence. L'un est, en tout, plus impétueux, plus fort, plus léger; l'autre plus indolent, plus faible, plus lourd; tandis que l'un exprime déjà, l'autre est encore immobile: l'impatience fait tourner en tout sens le corps de celui-ci; chez celui-là le mécontentement, l'indignation même, ne s'annoncent que par le jeu de la physionomie: ce qui fait éclater de rire le premier, ne fait qu'à peine appercevoir le sourire sur les lèvres du second.

La même observation a lieu à l'égard des états. Le serrement de main, le baiser, l'embrassade sont trois manières d'assurer quelqu'un de son amitié. La première est la plus faible, parce qu'elle ne fait que réunir deux des extrémités du corps; la dernière est la plus forte, parce qu'elle rapproche entièrement les deux individus, & semble ne faire qu'un seul tout de leurs deux corps. Les gens chez qui la politesse est devenue une espèce de vertu, & qui l'ont réduite en art, se précipitent dans les bras l'un de l'autre, lorsque la véritable expression se borneroit à faire quelques pas en avant d'un air ouvert & amical. L'habitant de la campagne, enfant chéri de la nature, fait aussi embrasser; mais il réserve cette dernière expression de l'amour pour les momens de transport, comme, par exemple, lorsqu'un fils, après une longue absence, revient à la maison paternelle: l'amitié ne lui commande qu'un serrement de main, mais comme c'est l'expression du cœur, elle est pleine de force, d'énergie & de chaleur. Vous voyez qu'encore ici il nous reste un trait essentiel & général, savoir le penchant ou la tendance à s'unir, qui est une suite naturelle de l'amitié. Toute la différence que mettent dans cette expression les différentes classes de la société, c'est le degré & l'intimité de l'union.

C'est sur ces traits essentiels, généraux & naturels, qu'il faut établir les principes fondamentaux de la théorie de la *pantomime*, en faisant abstraction de tout ce qui est individuel ou local. Sans cette restriction la matière seroit trop étendue; d'ailleurs ce rapprochement des traits généraux fourniroit une connoissance plus philosophique que celle qui ne seroit fondée que sur des observations particulières dont le résultat ne seroit qu'une con-

noissance historique. Quant aux observations particulières, l'artiste peut faire dans la société celles qui appartiennent à son pays, & trouver les autres dans les récits des voyageurs & des historiens.

Pour rendre encore le travail plus facile, il est à propos de classer les différentes modifications du corps. Elles se partagent en deux espèces principales: celles qui sont uniquement fondées sur le mécanisme du corps, comme par exemple, l'affaiblissement des paupières à l'approche du sommeil; & celles qui, dépendant davantage de la coopération de l'âme, nous servent à juger de ses affections, de ses desirs, comme causes occasionnelles ou motrices.

Il seroit inutile & même ridicule d'entrer dans le détail des modifications de la première espèce: tout le monde fait que le sommeil oblige à fermer les yeux, &c. C'est à l'artiste lui-même à faire, sur la nature, les observations de ce genre. Elle lui en offrira qui lui pourront suggérer de très-heureuses imitations. Nous en allons citer un exemple fourni par une actrice, & l'on ne peut dire que cet exemple soit déplacé, puisque le peintre cherche ainsi que le comédien à représenter la nature sa vérité.

Si cette actrice avoit négligé l'étude d'observation, & ne s'étoit jamais trouvée à côté du lit d'un mourant, elle auroit perdu un des traits les plus fins & les plus heureux. On a remarqué que les personnes agonisantes ont coutume de pincer & de tirer légèrement, avec le bout des doigts, leurs vêtemens ou les couvertures de leur lit. Notre actrice, au moment où son âme étoit supposée près de quitter le corps, fit appercevoir tout-à-coup, mais seulement dans les doigts de son bras étendu, un fort léger spasme; elle pinça sa robe, & son bras s'affaissa aussitôt. Cette comédienne donnoit une leçon aux artistes. Ils ne doivent pas représenter la défaillance & les approches de la mort aussi effrayantes qu'elles le sont trop souvent dans la nature; à moins qu'ils ne représentent un coupable mourant dans l'agitation des remords, ils doivent donner à leurs personnages un dernier soupir, tel que chacun voudroit l'avoir à son dernier instant. Alors ils toucheront, au lieu de faire horreur.

Les modifications que causent au corps les opérations de l'âme n'ont pas leur siège dans une seule partie. L'âme exerce sur tous les muscles un pouvoir égal, & dans plusieurs de ses affections, elle agit sur tous en général. Chaque membre, chaque muscle parle dans la figure du Laocoon.

Mais la partie la plus éloquente est le visage, & les parties les plus expressives du vi-

sage font les yeux, les sourcils (1), le front, la bouche & le nez. Ensuite le mouvement de la tête entière, du col, des mains, des épaules, des pieds, les changemens de toute l'attitude du corps concourent à l'expression.

Remarquez bien qu'il y a une loi générale qui détermine l'expression, & d'après laquelle, en certain cas, on pourroit mesurer la vivacité & le degré du sentiment. L'ame parle le plus souvent, & de la manière la plus facile & la plus claire, par les parties dont les muscles sont les plus mobiles : donc elle s'exprimera le plus souvent par les traits du visage, & principalement par les yeux ; mais ce ne sera que rarement qu'elle emploiera des changemens dans les attitudes caractéristiques de tout le corps.

La première espèce de ces expressions, celle des yeux, s'opère avec tant de facilité & si spontanément, en ne laissant, pour ainsi dire, aucun intervalle entre le sentiment & son effet, que le sang-froid le plus réfléchi, & l'art le plus exercé à masquer les pensées secrètes, n'en sauroient arrêter l'explosion, quoiqu'ils se rendent maîtres de tout le reste du corps. L'homme qui veut cacher les affections de son ame doit sur-tout prendre garde de ne pas se laisser fixer dans les yeux ; il ne doit pas veiller avec moins de soin sur les muscles qui avoisinent la bouche, & qui, lors de certains mouvemens intérieurs, se maîtrisent très-difficilement. » Si les hommes, dit » Leibnitz, vouloient examiner avec plus de » soin, & d'un esprit plus observateur, les » signes extérieurs de leurs passions, le talent » de se contrefaire deviendrait un art moins » facile ». Cependant l'ame conserve toujours quelque pouvoir sur les muscles, mais elle n'en a aucun sur le sang, dit Descartes, & par cette raison, la rougeur ou la pâleur subite dépendent peu ou presque point de notre volonté.

Ce ne sont pas seulement les mouvemens spontanés qui forment le langage de la *pantomime* ; les mouvemens volontaires font une grande partie de sa richesse : les premiers expriment les affections de l'ame, & les seconds les vues de l'esprit. Ce langage, comme celui de la voix, a des figures, des métaphores :

* Plin^e a placé le principal siège de l'expression dans les yeux, & le Brun dans les sourcils. Je crois que le sentiment du dernier est d'un bon observateur. Plusieurs passions, par exemple, remplissent l'œil de feu ; mais la cause de ce feu, c'est le mouvement des sourcils qui l'indique. Peut-être seroit-il encore plus vrai de dire qu'une seule partie du visage ne donne qu'une expression indéfinie, & que c'est le concours de l'expression de plusieurs parties qui fait connoître sûrement de quelle passion l'ame est affectée.

c'est sur-tout par des images qu'il représente les objets qui ne tombent pas sous les sens, les idées intellectuelles. Pour indiquer une ame sublime, on élève le corps & les regards ; pour peindre un caractère obstiné, on prend une position ferme, on serre le poing, on roidit le dos. Pour désigner la divinité, le langage du geste montre le ciel, où l'on suppose que la divinité habite. Souvent le langage du geste s'exprime par des allusions. L'action de se laver les mains exprime l'innocence, &c.

L'Italien qui, en général, parle souvent par le geste d'une manière très-claire, & avec une grande vivacité, sait avertir par une *pantomime* très-expressive de se défier d'un homme faux & dissimulé. L'œil fixe cet homme de côté avec l'air de la méfiance ; l'index d'une main le montre furtivement en-dessous ; le corps se tourne un peu vers celui qu'on avertit, & l'index de l'autre main tire aussi, du côté de celui à qui l'on s'adresse, la joue en bas, de sorte que l'œil de ce côté devient plus grand que l'autre, qui par l'expression propre à la méfiance, paroît déjà beaucoup plus petit qu'il ne l'est naturellement. De cette manière il se forme un double profil, & un visage dont une moitié ne ressemble aucunement à l'autre. L'un des côtés, tourné vers l'homme suspect, a tout-à-fait l'expression de la méfiance ; le tiraillement de l'autre joue semble seulement servir à aggrandir l'œil, & l'objet de cet aggrandissement paroît indiquer l'attention nécessaire pour se garantir des pièges du fourbe.

L'Italien se sert d'une autre *pantomime*, également parlante, lorsqu'il veut exprimer le mépris d'une menace ou d'un avertissement : il passe légèrement & à plusieurs reprises le côté extérieur de la main sous son menton, en jettant la tête en arrière avec un rire ironique, sourd, & pour ainsi dire, concentré. Il veut peut-être donner à entendre par ce geste, qu'il se soucie aussi peu de l'avis, ou de la menace, que de la poussière qui peut s'être attachée à sa barbe.

Un traité de *pantomime*, écrit par un Italien penseur, deviendroit intéressant. Les étrangers trouveroient chez ce peuple des expressions qu'à la vérité une très-grande énergie des passions peut seulement créer dans ces contrées où le sang est plus chaud, mais que cependant on comprendroit sur le champ, sans reconnoître leur origine étrangère, & qu'il seroit besoin de modérer seulement un peu.

Les gestes dont nous venons de parler servent à peindre des idées ; nous ne nous y arrêterons pas, & nous passons à ceux qui expriment des sentimens.

Quelques uns des gestes de cette dernière espèce sont motivés & faits à dessein : ce sont

des actions volontaires & extérieures par lesquelles on peut connoître les mouvemens, les penchans, les tendances & les passions de l'ame qu'elles servent à satisfaire comme moyens. A cette classe appartiennent, par exemple, ce penchant vers l'objet qui excite de l'intérêt; l'attitude ferme & prête à l'attaque dans la colere; les bras étendu de l'amour; les mains portées en avant dans la crainte, & la frayeur.

D'autres gestes sont imitatifs, non qu'ils imitent l'objet de la pensée; mais parce qu'ils représentent par le mouvement du corps la situation de l'ame. Ainsi lorsqu'on refuse son assentiment à une idée, on fait avec la main le même geste que si l'on repoussoit quelque chose.

D'autres encore sont involontaires & ne sont que les effets physiques des mouvemens intérieurs de l'ame. Ainsi la tristesse agit sur les glandes lachrymales, & fait verser des pleurs; l'anxiété décolore les joues, la honte les couvre d'une rougeur subite. Ces gestes sont souvent accompagnés d'autres gestes qu'on peut à la rigueur appeler volontaires, parce qu'une volonté forte peut les reprimer. Ainsi la douleur se manifeste par des signes spontanés proportionnés à sa violence; cependant Scevola, & parmi les modernes, le celebre Crammer, Archevêque de Canterbury, restèrent immobiles, tenant la main dans un brasier ardent. La premiere impression d'une violente colere se peindra sur les traits du visage, & causera même quelques mouvemens convulsifs aux autres parties du corps: mais dans un homme capable de se maîtriser, elle n'ira pas jusqu'à faire grimacer horriblement le visage, jusqu'à gonfler les muscles & les veines. Un homme que frappe à l'ins tant un chagrin terrible ne pourra le dissimuler; mais s'il est fort & courageux, il ne poussera pas d'affreux hurlemens, il ne s'arrachera pas les cheveux en faisant des grimaces effroyables. L'artiste, ami du beau, ne dégradera jamais les principaux personnages par ces expressions extrêmes; si quelquefois il croit pouvoir se les permettre, ce sera pour représenter des ames serviles & pusillanimes, faites pour être commandées par les objets extérieurs, indignes de se commander à elles-mêmes.

Parmi les différentes situations de l'ame que le corps exprime, considérons d'abord celle de la parfaite inaction; non d'une inaction stupide & tout à fait apathique, mais de celle dont l'ame a la conscience. Représentons nous un homme qui contemple une scene tranquille de la nature non comme l'enthousiaste Dorval qu'a peint Diderot dans le *deuxieme entretien* imprimé à la suite du *filz naturel*; ce Dorval qui, la poitrine dilatée, respiroit avec violence. Sup-

posons notre contemplateur muet & tranquille, comme l'est en ce moment la nature qu'il contemple: ou bien imaginons qu'il écoute une conversation indifférente de son ami; vous ne remarquerez en lui aucune trace sensible de plaisir ni de chagrin; point de plis prononcés sur le front, autour des yeux ni des levres, le regard ni fin ni troublé, ni vague; en un mot, vous trouverez tout immobile, chaque chose à sa place, & tout les traits dans un parfait équilibre; l'attitude du reste du corps de bout ou assis, n'indiquera pas moins le repos & l'inaction de l'ame. Les mains oisives se reposeront sur les genoux, dans les poches, sur le sein, dans la ceinture: sinon les bras seront entrelacés, ou quelquefois jettés derriere le dos, si l'homme est de bout, & alors les mains se soutiendront à la hauteur des reins. S'il est assis, les pieds, également privés d'action, se croiseront près des chevilles, ou ils seront tirés en arriere & une jambe se trouvera devant l'autre: Il pourra arriver aussi qu'une jambe soit posée sur le genoux. Le tronc du corps s'offrira tantôt dans une attitude droite, mais tranquille; tantôt dans une direction oblique & indolente, qui approchant de la situation du corps pendant le sommeil, annoncera une disposition prochaine à l'assoupissement.

Il est possible que le même objet fasse prendre à différens individus des attitudes très disparates; cela peut venir d'une disposition presqu'insensible de l'esprit que lui ont laissée des impressions précédentes; mais souvent aussi, il indique le caractère de l'homme, & sa maniere habituelle de penser & de sentir: car une certaine habitude de pensée ou de sentiment, donne aussi une habitude de maintien. Ainsi la position ordinaire du corps fait connoître la disposition ordinaire de l'ame.

Supposons donc que l'homme dont nous venons de parler, & que nous avons supposé dans l'inaction, soit un orgueilleux; sa position sera tout à fait différente de celle que nous venons de décrire. S'il est vêtu d'un habit françois, il aura peut-être la main dans sa veste, mais il aura soin de la placer le plus haut qu'il sera possible; l'autre sera appuyée sur la hanche, mais le coude avancera beaucoup en dehors, car l'orgueilleux cherche à tenir le plus de place qu'il lui est possible. Par la même raison, ses pieds seront éloignés l'un de l'autre, & tournés en dehors; ou s'il pose sur une seule jambe, l'autre sera très en avant. Sa tête se jettera en arriere: quoique son air soit distrait, on y lira l'expression habituelle du mépris.

Mais un homme d'un caractère doux tient plutôt les bras croisés vers le milieu du corps; sa tête n'est ni jetée en arriere, ni inclinée sur sa poitrine. S'il marche, ses pas sont pe-

rits ; s'il s'arrête, ses jambes sont un peu écartées l'une de l'autre. Cette attitude est celle des femmes, & elle peint la douceur de leur sexe.

Un tête inclinée & tombante sur la poitrine, des lèvres ouvertes, qui abandonnent le menton à son poids naturel, des yeux dont la prunelle est presque cachée sous la paupière, des genoux pliés, un ventre avancé, des bras tombant le long du corps, des pieds tournés en dedans, ne permettent pas de méconnoître un ame molle & paresseuse, incapable d'attention & d'intérêt, qui n'est jamais bien éveillée, & qui ne possède pas même la faible énergie qui donne aux muscles la tension nécessaire, & qui fait que le corps se soutient en portant convenablement ses membres. Cette attitude inanimée est celle de la parfaite imbécillité, ou de la paresse la plus lâche.

Mais retirons l'homme de l'inaction. Supposons que quelque chose l'invite à déployer son activité extérieure : il fera connoître son intention même avant que cette activité se manifeste. Il en préparera le développement progressif, & l'on s'apercevra qu'il dispose ses membres à obéir au premier signal de l'ame. L'attitude la plus nonchalante est, pour le corps assis, de l'appuyer à demi couché en arrière, de mettre les bras croisés dans son sein, de jeter un genou sur l'autre, ou de retirer les pieds en arrière en croisant les jambes. Ainsi le dernier temps de l'attitude tranquille, celui qui tient le plus immédiatement à la prochaine activité, est de redresser le corps en le dirigeant vers le nouvel objet qui intéresse, de placer dans une position plus droite les pieds séparés & affermis sur la terre, de séparer aussi les mains, de les poser sur les genoux, & de disposer, par ces préparatifs, le corps à se lever & à entrer sur le champ en action.

S'agit-il de considérer un objet, ou de prêter son attention à des discours intéressans ; on se tourne vers celui qui parle, ou l'on avance la tête vers l'objet : le corps se met dans un état qui annonce la volonté d'entrer en action : l'ame passe, pour ainsi dire, dans l'organe qui lui transmet des idées intéressantes, soit celui des yeux, soit celui des oreilles, & dans cet état, toutes les forces extérieures se réveillent à la fois.

Les réflexions ou le raisonnement ont souvent pour causes les passions ; c'est d'elles que le geste reçoit ses modifications, ses degrés de chaleur, ses transitions, ses repos plus ou moins marqués. Toutes ces nuances doivent être puisées dans les qualités de chaque passion.

Quand l'homme développe ses idées avec facilité, sa marche est plus libre, plus rapide ; sa direction, son degré de vitesse sont plus uniformes. Quand la série des idées se présente difficilement, le pas devient plus lent,

plus embarrassé. Qu'un doute important s'élève soudain dans l'esprit ; la marche est alors entièrement interrompue, on s'arrête tout court. Dans les situations où l'ame hésite entre des idées disparates, & trouve par-tout des obstacles & des difficultés ; lorsqu'elle n'atteint qu'imparfaitement chaque suite d'idées qu'elle poursuit ; quand elle passe rapidement d'une idée à une autre qu'elle abandonne également bientôt ; alors la marche irrégulière, sans uniformité, sans direction déterminée, se coupe, se croise en tous sens. Delà cette démarche incertaine qu'on remarque dans toutes les affections de l'ame, où elle est balancée par l'incertitude entre différentes idées, mais surtout dans ces terreurs qui tourmentent la conscience, & dont elle cherche vainement à se délivrer.

Le jeu des mains est modifié de la même manière que la marche ; libre, aisé, facile, quand les idées se développent sans effort & que l'une naît sans difficulté de l'autre ; inquiet, irrégulier, si la pensée est arrêtée dans sa marche, ou poussée vers des routes différentes & incertaines : alors les mains s'agitent dans tous les sens, & se meuvent sans dessein, tantôt vers la poitrine, tantôt vers la tête ; les bras s'entrelacent & se déploient. Du moment qu'une difficulté se présente, le jeu des mains s'arrête entièrement. La main étendue se replie sur elle-même & se rapproche de la poitrine, ou les bras se croisent l'un sur l'autre comme dans l'état d'inaction. L'œil qui, de même que la tête, avoit des mouvemens doux & faciles, tandis que la pensée se développoit avec facilité ; ou qui seroit d'un angle à l'autre, lorsque l'ame s'égaroit d'idées en idées ; regarde, dans cette nouvelle situation, fixement devant lui, & la tête se jette en arrière, ou tombe sur la poitrine, jusqu'à ce qu'après le premier choc du doute, s'il m'est permis de m'exprimer ainsi, l'activité suspendue reprenne sa première marche.

Il est à remarquer que le corps ne garde jamais la même position, quand les idées changent d'objet. Si la tête étoit d'abord tournée vers la droite, elle se portera ensuite vers la gauche. Il se pourroit que dans cette variété de situation, il se mêlât obscurément un dessein dont on ne se rendit pas compte à soi-même. Il est certain du moins que celui qui veut donner un autre cours à ses idées, fait très-bien de changer aussi les impressions extérieures auxquelles il n'a que trop fixé sa pensée même sans le vouloir. Certain savant étoit dans l'usage de se sauver, avec son pupitre, dans un autre coin de son cabinet, dès que le travail ne lui réussoit pas à la première place où il s'étoit d'abord établi.

Un homme qui vient de trouver une idée

laquelle il croit beaucoup de finesse, prend le geste & la physionomie de la finesse pour s'applaudir. Un homme à qui se présente une idée chagrinante, fait pour la repousser le même geste que s'il vouloit chasser un objet importun qui voltigeroit devant lui : si cette idée est affreuse, son geste est celui qu'inspire un sentiment d'horreur. En repoussant l'idée de la main, il jette la tête du côté opposé, se couvrant même les yeux de l'autre main, & faisant quelques pas pour prendre la fuite. Des idées désagréables, que la bouche rejette avec un non répété, sont en quelque sorte chassées par la main qu'on agit de côté & d'autre.

Se présente-t-il à l'esprit de l'homme qui médite, des idées plus importantes que les autres; son regard acquiert de la vivacité, ses sourcils sont attirés vers les angles du nez, & le front se couvre de plis. Quelquefois l'œil se rétrécit, afin de mieux concentrer les rayons visuels, comme lors qu'on veut examiner un objet d'une grande finesse ou placé à une grande distance. Quelquefois, comme pour imposer silence à toutes les idées étrangères à celle dont on veut s'occuper, on pose l'index sur les lèvres fermées. D'autres fois on pose le bout du même doigt sur le milieu du front, au-dessus de l'entre-deux des sourcils, comme si le point qui semble être le siège de l'attention avoit besoin d'être assujéti. Dans une grande contention de la pensée, on se bouche les yeux, on se couvre le visage des deux mains, parce que les opérations intérieures s'exécutent d'autant mieux, qu'elles ne sont pas troublées par les impressions extérieures des sens.

De la *phantomime* inspirée par la pensée, passons à celle qui est inspirée par les affections de l'ame.

On peut appeller affection toute activité de l'ame causée par un degré sensible de plaisir ou de peine.

Le *rire* est une affection de l'esprit qui n'a d'autre nom que son effet. Elle se mêle quelquefois à d'autres affections, comme au mépris dans le rire ironique; à la haine, dans le rire amer & Sardonien. Quand elle est simple, elle est excitée par la gaieté que cause l'observation de petits défauts innocents, de contrastes inattendus, de dispositions dont on est subitement frappé, de petites erreurs qu'il eût été facile d'éviter, de foibles accidens dont on ne peut craindre les suites. Les gestes de cette affection appartiennent tous à la physiologie & sont assez connus.

Dans l'*admiration*, le corps représente l'expansion de l'ame qui veut saisir un grand objet dont elle est occupée. La bouche & les yeux sont ouverts, les sourcils sont un peu tirés en haut, les bras sont à la vérité plus voisins du corps que dans le *désir* vif & animé; ce-

pendant ils sont tendus : d'ailleurs le corps & les traits du visage sont en repos. Les gestes de cette affection lui sont parfaitement analogues & imitent les mouvemens de l'ame. L'œil s'agrandit, parce que l'ame voudroit attirer de l'objet autant de rayons qu'il est possible; il est immobile, parce que c'est par lui seul que l'ame peut se rassasier de ce qu'elle admire. Les bras sont étendus dans le premier moment, parce que c'est sur-tout en ce premier moment que l'ame s'efforce à saisir l'objet dont elle commence à jouir. Ce premier instant passé, les bras retombent doucement & se rapprochent du corps.

L'admiration du sublime produit des gestes différents, mais également analogue au sentiment qu'on éprouve. L'œil est ouvert, le regard élevé, toute la figure de l'homme se redresse : cependant les pieds, les mains & les traits du visage sont en repos; ou si une main, ou même toutes les deux sont mises en mouvement, elles ne se portent pas en avant, comme dans la simple *admiration*, mais en haut.

Lorsque ce sont des forces corporelles extraordinaires que nous admirons, alors une espèce d'inquiétude intérieure agit dans notre corps des forces qui y sont analogues. L'*étonnement*, qui est seulement un degré supérieur de l'*admiration*, ne diffère de celle-ci qu'en ce que tous les traits que je viens d'indiquer sont plus caractéristiques : la bouche est plus ouverte, le regard plus fixe, les sourcils plus élevés, la respiration plus fortement retenue; elle s'arrête même tout à coup, ainsi que la pensée, à la vue d'un objet intéressant qui se présente d'une manière soudaine à nos yeux.

Un succès, peu important, & seulement contraire à notre attente, cause une *surprise* qui se manifeste communément par un léger sourire moqueur; si le contraste entre la chose & l'idée qu'on s'en étoit formée est au désavantage de la première, le sourire peut être amer. Si l'on prenoit un vif intérêt à l'événement, & que l'attente soit subitement trompée, les yeux & la bouche s'ouvrent, les bras tombent, & toute la machine du corps semble être assaillie par la nouvelle qu'on reçoit.

Dans une *surprise* violente, toutes les facultés corporelles & intellectuelles sont enchaînées par l'objet qui la cause; il ne reste à l'ame aucune pensée étrangère, pas même celle d'un changement volontaire de la position du corps : l'homme reste dans la situation où il se trouve, comme les malheureux qui étoient pétrifiés par la tête de Méduse.

Le *désir* est susceptible de modifications très variées. Une de ces modifications, c'est celle où l'homme sent une privation sans en démêler ou connoître l'objet; celle encore où il ne connoît l'objet que d'une manière vague; ou en-

fin celle où l'objet est connu, mais sans que l'on sache comment s'en procurer la possession. Ces affections se reconnoissent à l'extérieur par des changemens subits d'attitudes qui marquent le trouble de l'esprit. Il n'est pas possible à l'art de bien représenter cette expression, puisqu'elle consiste en des mouvemens successifs, & que l'art ne peut représenter qu'un seul instant sans succession.

La fervente *dévotion*, est un *desir* de s'unir intimément avec la divinité. On la reconnoît à ce recueillement, à ce détachement absolu des choses terrestres qui précède les élans d'une ame pieuse. Les mains sont jointes fortement & retirées vers la partie supérieure de la poitrine; les coudes très saillans sont portés en avant avec une énergie proportionnée à la ferveur de la dévotion; les yeux sont levés vers le Ciel, & la prunelle est en grande partie cachée sous la paupière supérieure.

La position inclinée du corps est le premier trait général & commun du jeu de tout *desir* qui se porte vers un objet extérieur détermine; la tête, la poitrine, toute la partie supérieure du corps se jettent en avant, non seulement parce que l'homme mettant ces parties en mouvement avec le plus de facilité, s'en sert d'abord pour se satisfaire, mais aussi parce que, dans cette attitude, les pieds sont forcés de suivre avec plus de célérité le reste du corps.

Dans l'*aversion* au contraire la crainte nous porte à repousser l'objet, & en même temps à le fuir; d'où il résulte que les bras s'avancent, & qu'en même temps le corps se jette en arrière, même avant que les pieds soient en mouvement pour reculer. Dans ces deux affections, le corps suit la ligne droite pour s'approcher ou pour s'éloigner de l'objet, parce que le desir nous porte à nous y joindre, & l'aversion à nous en séparer le plutôt qu'il est possible.

De même dans l'*effroi*, l'homme, sans se retourner, porte le pied en arrière, & fait ainsi, en vacillant, plusieurs pas de suite, toujours reculant en ligne droite, surtout lorsqu'il cherche à ne pas perdre de vue l'objet qui l'effraye, afin de mieux juger du péril. Lorsque dans un grand effroi le corps se retourne, les pieds conservent encore le mouvement & la direction de la fuite; car on ne se retourne pas pour s'arrêter, mais pour observer la distance du péril.

Dans le jeu du desir, de l'aversion ou de l'effroi, il faut observer les changemens qu'imprime dans le geste de la personne qui éprouve ces affections, la position de l'objet qui les cause ou le sens qui en est le siège.

Celui qui écoute avidement donnera une autre direction à sa tête, & une autre position à son corps, que celui qui regarde avec cu-

riosité. Chez le premier, toute la figure se penchera du côté d'où vient le son; chez le dernier, elle se jettera en avant vers l'objet qu'il examine.

Supposons que l'objet du desir s'élève par sa taille ou par sa position au-dessus de celui que le desir anime; faisons ensuite une supposition inverse, & nous aurons deux tableaux bien différens. Ainsi le petit enfant qui veut embrasser sa mère cherche à s'élancer dans ses bras; il s'élève sur la pointe des pieds en haussant tout son corps; tous les muscles sont tendus: ses bras se portent en haut, & sa tête panche en arrière: mais si c'est la mère qui veut embrasser le petit enfant, elle plie la partie supérieure du corps, & quelquefois même les genoux, & laissant tomber ses bras, elle invite l'enfant à s'y précipiter.

Dans le desir de la vengeance, il y aura une différence semblable entre l'attitude de Jason, qui, tirant l'épée, menace Médée postée en l'air dans un char attelé de dragons, & l'attitude dédaigneuse de Médée, qui lui jette le poignard fumant encore du sang de ses enfans.

Celui qui craint d'être écrasé par la chute d'une maison, fuit en panchant la tête & la couvrant de ses mains; celui qui craint d'être percé d'une épée, se couvre la poitrine.

Représentez-vous Apollon porté sur un nuage & prêt à percer d'une flèche mortelle la poitrine d'un des enfans de Niobé: la tête & tout le corps de cet infortuné sont jettés en avant parce que le péril vient d'en haut; le regard suppliant avec effroi est tourné vers le Dieu, & la poitrine est couverte des deux mains.

Celui qui craint un ébranlement trop violent du nerf optique par le feu des éclairs, ou qui veut éviter un spectacle hideux, se couvre les yeux de la main, ou les ferme en détournant la tête. Mais si l'on craint ou le bruit du tonnerre ou un son déchirant, on détourne aussi la tête, ou plutôt on la baisse en se bouchant les oreilles.

L'homme qui cherche à s'écarter d'un danger qui est très proche, par exemple, celui d'être mordu d'un serpent, se sauve en élevant les pieds autant qu'il lui est possible: celui qui, sans espoir de se sauver, voit le danger au-dessus de sa tête, affaîné en tremblant tout son corps, semblable à l'alouette, qui, à la vue du vautour planant au-dessus d'elle, se précipite perpendiculairement vers la terre.

Une des règles les plus générales du jeu des desirs, c'est que l'organe destiné à saisir l'objet cherche toujours à s'en approcher. Celui, par exemple, qui écoute, avance l'oreille; le sauvage accoutumé à suivre tout à la piste par l'excellence de son odorat, avance le nez;

lorsqu'il

lorsque l'objet ne peut être saisi par le sens qui lui est propre, ce sont les mains qu'on avance. Elles ne sont même jamais parfaitement oisives dans l'expression d'un desir animé.

A ces changemens qui sont du nombre de ceux que j'ai déjà appelé motivés, se joignent des changemens physiologiques. Suivant la vivacité du desir, les yeux sont plus ou moins brillans, les muscles ont plus ou moins d'activités, les joues sont plus ou moins colorées, la marche plus ou moins accélérée, le corps s'écarte plus ou moins de son à-plomb : car le desir violent le précipite en avant comme s'il alloit tomber sur l'objet de son affection, au lieu que, dans un desir foible, il s'incline seulement vers cet objet d'une manière douce & presque insensible.

Dans le desir ardent, toutes les forces de l'ame sont éveillées; il semble qu'elle les appelle toutes pour l'aider à la satisfaire. Dans la contemplation sans desir, elle employe une seule de ses forces, & pour jouir avec moins de distraction & plus de volupté, elle semble assoupir toutes les autres. L'homme dévoré d'une soif brulante & le gourmet voluptueux nous fourniront les exemples de ces deux expressions.

Le gourmet est recueilli en lui-même. La main qu'il conserve libre se porte sous celle qui soutient le verre; elle n'a qu'un mouvement fort doux, & les muscles n'en sont pas tendus. Ses yeux immobiles deviennent plus petits, & s'il est subtil connoisseur, ils prennent du brillant & de la finesse : quelquefois ils sont entièrement fermés & même avec force. Sa tête est enfoncée dans les épaules; enfin l'homme tout entier semble être absorbé dans la seule sensation qui chatouille agréablement son palais.

Quelle différence dans l'homme altéré, dans l'homme qui éprouve cette soif dévorante, *anhela sitis*, dont parle Lucrece ! Tous les sens à la fois prennent part au desir qui le presse; ses yeux hagards sortent de sa tête, son corps avec le col allongé panche en avant, les pas sont grands & écartés, les mains serrent le vase avec force ou elles se portent en avant avec vivacité pour le saisir; sa respiration est rapide & haletante. Au moment où il se précipite sur le vase, sans le tenir encore, sa bouche est ouverte, & sa langue desséchée paroît sur ses lèvres & savoure d'avance la boisson.

Prenons un autre exemple; celui d'une tendre amant qui attend son amant avec impatience. Elle entend quelque bruit; c'est lui peut-être. Immobile pour mieux distinguer le bruit qui l'a frappée, son oreille, tout son corps, sont penchés du côté d'où il est venu. C'est de ce côté seulement que son pied pose

Beaux-Arts. Tome I.

avec fermeté; l'autre, appuyé sur la pointe, semble être suspendu. Tout le reste de son corps est dans un état d'activité. L'œil est très ouvert, comme pour rassembler un plus grand nombre de rayons de l'objet qui ne paroît pas encore: une main se porte à l'oreille, comme si elle pouvoit réellement saisir le son; & l'autre, pour tenir l'équilibre est dirigée vers la terre, mais détachée du corps & la paume en bas, comme pour repousser tout ce qui pourroit troubler l'attention nécessaire dans un tel instant. Elle entr'ouvre la bouche, pour recevoir le son par tous les canaux dans lesquels il peut pénétrer.

Dans l'affection du desir, le corps se porte vers l'objet désiré, & la partie qui doit jouir est la plus avancée: de même, dans les mouvemens d'*aversion*, le corps évite l'objet qui fait horreur, mais la partie la plus menacée ou la plus souffrante est toujours la première retirée.

Si la cause de l'*aversion* occupe un lieu déterminé, l'*aversion* porte à fuir de ce lieu. S'il n'est pas parfaitement déterminé, l'homme éprouve de l'incertitude, & le desir de connoître les qualités, la proximité, la grandeur du mal, se joint à celui de la conservation. Si le mal ne semble pas impossible à écarter, un second desir excite à le repousser, & à déployer toutes ses forces pour s'en garantir.

Le premier de ces desirs a beaucoup de part à l'expression de l'effroi; il fait ouvrir considérablement les yeux, pour mieux connoître l'objet dont on est menacé. Le second se manifeste tant que la crainte, n'ayant pas entièrement subjugué l'homme, laisse quelque activité à ses muscles. Il se remarque sur tout quand des obstacles s'opposent à la fuite, ou que le péril est trop voisin pour laisser l'espérance de l'éviter.

L'effroi semble, au moins dans certains cas, être compliqué d'étonnement, de crainte & de colère. La crainte fait reculer, & décolore les joues; l'étonnement fait rester un moment immobile dans la même attitude; tous deux font ouvrir contre mesure les yeux & la bouche, & la colère enfin fait présenter les bras au péril avec impétuosité.

Mais ce dernier geste n'a pas toujours lieu. Lorsque le péril s'offre tout-à-coup, & avec une force supérieure, les bras, au lieu de chercher à le repousser, & de se roidir contre lui, s'élèvent comme pour demander du secours d'en haut.

Mais quand la crainte est extrême, l'homme se roule en quelque sorte sur lui-même, & cherche à se rendre le plus petit qu'il est possible, comme s'il pouvoit se soustraire au danger, en lui offrant moins de surface.

Lorsqu'on entend une fâcheuse nouvelle,

F f f f

ou le récit de quelque atrocité , on jette le corps en arrière , comme si l'objet qu'on se peint à l'imagination étoit présent , & qu'on voulût s'en éloigner. Un projet horrible qu'un homme forme lui-même , peut le faire reculer avec effroi , quand il ne s'est pas encore familiarisé avec ce qu'il a d'affreux.

Bien des personnes ont pu observer que c'est un mouvement naturel de reculer quand quelqu'un raconte quelque chose d'incroyable. Seroit-ce que l'erreur étant un mal pour l'esprit , on la fuit comme un objet effroyable , aussi-tôt qu'on la reconnoît ?

Une surprise très forte , même lorsqu'elle est agréable , a quelque chose qui tient de l'effroi. Ainsi le premier mouvement est de reculer à l'aspect imprévu d'un ami qu'on croyoit ou mort , ou dans un pays fort éloigné. Les yeux s'ouvrent plus qu'à l'ordinaire , comme pour s'assurer que c'est bien lui. Mais souvent les bras s'avancent comme pour saisir & embrasser l'objet , en même temps que le corps recule comme pour le fuir , & tandis que l'expression des yeux ressemble à celle de la terreur , la bouche sourit & peint la joie.

La colère donne de la force à toutes les parties extérieures du corps ; mais elle arme principalement celles qui sont propres à attaquer à saisir , à détruire. Gonflées par le sang & par les humeurs qui s'y portent en abondance , elles s'agitent d'un mouvement convulsif ; les yeux enflammés roulent dans leurs orbites & lancent des regards étincelans ; les mains , par des contractions violentes , & les dents par des grincemens effroyables , manifestent une espèce de tumulte & d'inquiétude intérieure. C'est ainsi que le sanglier furieux semble aiguïser ses défenses , & que le taureau laboure la terre de ses cornes , & jette en l'air des tourbillons de poussière. Les veines se gonflent , sur tout autour du cou , aux tempes & sur le front ; tout le visage est enflammé par la surabondance du sang qui s'y porte ; mais cette rougeur livide ou pourprée ne ressemble pas au coloris enchanteur de l'amour : tous les mouvemens sont violens , impétueux ; le pas est pesant & irrégulier.

Si le chagrin de l'insulte l'emporte sur le désir impétueux de la vengeance , le sang retourne au cœur , le feu des yeux s'éteint , une pâleur subite décolore le visage , les bras pendent le long du corps sans force & sans mouvement. Il se peut aussi que l'offense inattendue cause le saisissement de la surprise , & donne une pâleur qui ressemble à celle de l'effroi.

La colère , dans toute sa violence , rend l'homme si hideux , elle est si contraire à la belle nature qui est l'objet des imitations de l'artiste ,

qu'il doit éviter de la représenter , à moins qu'il n'y soit absolument obligé par son sujet : mais à peine se trouve-t-il jamais dans cette obligation , s'il est également judicieux & dans le choix de ses sujets , & dans celui des détails.

Nous avons parlé de la surprise affligeante ; l'expression de la *surprise agréable* est bien différente. L'homme saisi d'une joie inattendue ne se suffit pas à lui-même , & cherche à répandre son existence sur tout ce qui l'environne , à s'unir à tout ce qui l'approche. Il aime sa manière d'être actuelle , au point d'aimer tout ce qui existe : il embrasse avec transport son ami , son ennemi , son valet , un inconnu. Est-ce une lettre qui cause sa joie ? Il la baise , comme , dans la colère , on déchire , on foule aux pieds la lettre qui l'excite. Des larmes concourent à l'expression de la grande joie ; mais les yeux pleurent & la bouche rit.

Si la joie de l'homme est excitée par la satisfaction de ses qualités personnelles , l'expression varie suivant la différence des qualités qui causent cette satisfaction. Sa joie est-elle fondée sur les graces de sa personne ? Il cherche à développer ces graces , il les considère , il a le sourire de la fatuité. L'est-elle sur la finesse des moyens qu'il a su employer pour venir à son but ? Un sourire fugitif se fera apercevoir sur ses joues & autour de ses lèvres ; son œil contracté acquerra plus de feu ; si celui qu'il a trompé est présent , il l'indiquera furtivement de l'index , & pour rendre le confident de la ruse plus attentif à l'admirer , il le frappera légèrement du coude. Son contentement intérieur se fonde-t-il sur la supériorité de son esprit , de ses talens ? Il mesure par sa hauteur corporelle ses rapports avec ceux sur lesquels il croit l'emporter : il lève la tête avec fierté , & toute sa manière d'être devient d'autant plus concertée , d'autant plus froide , que le sentiment de son propre mérite lui cause plus de satisfaction. S'agit-il de naissance , de rang , de fortune , de toutes les qualités enfin dont la jouissance dépend de l'effet qu'elles produisent sur les autres ? Alors le maintien tranquille & concentré du véritable orgueil dégénère en faste & en vanité. Il semble qu'on cherche à faire du bruit pour se faire remarquer. Ainsi les mouvemens sont grands , les jambes s'écartent l'une de l'autre pour occuper plus de terrain , les gestes sont libres & véhémens , les bras s'écartent volontiers du corps , comme ils s'en rapprochent dans la modestie ; la tête se jette en arrière.

L'homme qui réfléchit , qui compose , se félicite-t-il d'une idée gracieuse ? Il se caresse le menton en souriant : d'une idée spirituelle ;

il se frappe le front : d'une idée difficile à trouver ; il se frotte les mains , il frappe sur sa table. Dans toutes ces expressions , la gaieté anime le visage ; la tête a l'élévation de l'orgueil.

Un sentiment contraire à celui de l'orgueil est la *vénération*. Dans la présence de l'objet qui l'inspire , non seulement les muscles des sourcils , de la bouche & des joues deviennent moins fermes & s'affaiblissent ; mais il en est de même de tout le corps ; sur-tout de la tête , des bras & des genoux. Lorsque les Orientaux croisent leurs bras sur la poitrine , tandis qu'ils inclinent le corps , sans doute leur intention est d'indiquer , par ce geste du recueillement , la profondeur du sentiment dont ils sont affectés : en serrant fortement les bras contre le corps , ils veulent désigner la crainte qui , de même que la honte , touche de bien près à la vénération. La raison en est facile à deviner : car si l'on compare une force étrangère avec sa propre faiblesse , on doit éprouver de la crainte , & l'on ne peut se défendre d'un sentiment de honte , quand on compare ses imperfections aux qualités d'un être plus parfait.

Par l'effet de ces deux sentimens , celui qui révere doit tendre à se tenir loin de l'objet révére : l'homme rempli de vénération se croit indigne de tout commerce intime avec l'être supérieur qui lui en impose ; il s'en tient à une certaine distance , & cet espace devient le symbole physique de la différence morale qu'il met entre lui & la personne qu'il respecte. L'homme orgueilleux au contraire s'approche de ceux qui l'environnent au point de les gêner , de les froisser , de les heurter.

Dans *l'amour* , la tête est languissamment penchée d'un côté , les paupières se rapprochent plus qu'à l'ordinaire , l'œil est dirigé vers l'objet seulement avec douceur ; la bouche est entrouverte , la respiration lente , & de temps en temps coupée par un profond soupir ; tout le corps est replié sur lui-même , les bras tombent négligemment le long du corps. Ces symptômes , accompagnés d'une expression de langueur & de défaillance , sont plus ou moins marqués suivant que la passion est plus ou moins vive.

Le but de cette passion est l'union des deux amans. L'amant timide se contente de tendre à cette union en touchant d'une main tremblante le vêtement de l'objet aimé. Plus hardi , il ose lui toucher un doigt , lui prendre la main , l'embrasser , l'entrelacer dans ses bras , la presser contre son cœur , reposer sa tête sur son sein.

Le jeu du *mépris* est la bouffissure de l'orgueil ; mais , dans ce dernier sentiment ; celui qui l'éprouve est plus occupé de ses propres perfections , & dans le premier des im-

fections d'autrui. Les marques du mépris sont de détourner le corps & de se présenter de côté , de lancer d'un air fier un regard rapide & quelquefois aussi jetté négligemment par dessus l'épaule , comme si l'objet n'étoit pas digne d'un examen plus attentif & plus sérieux. Il arrive souvent qu'on y associe l'expression du dégoût par le nez froncé & la levre supérieure un peu élevée. Quand celui qu'on méprise paroît avoir une idée trop avantageuse de lui-même , & vouloir opposer la fierté au dédain , l'œil le mesure alors d'un air railleur , tandis que la tête se penche un peu de côté , comme si , de sa hauteur , on avoit de la peine à appercevoir toute la petitesse de cet homme : les épaules s'élèvent ; un ris dédaigneux & mêlé de pitié annonce le contraste que l'on remarque entre la grandeur imaginaire de l'objet méprisé & sa petitesse réelle.

Le jeu de la *honte* varie suivant les circonstances. Quelquefois la *honte* arrête sur la place , quelquefois elle fait prendre la fuite. Quelquefois celui que l'on couvre de *honte* cherche à détruire par sa présence & par une feinte fierté l'opinion défavorable qu'on a conçue de lui. Tantôt il accompagne de mouvements gauches & confus ses excuses balbutiées ; tantôt par une attitude roide & immobile , accompagnée d'un silence morne & d'un découragement complet , il avoue son impuissance à se soustraire à l'affront mérité. La *honte* rend quelquefois absolument immobile : on baisse les yeux , on plie , on chiffonne quelque partie de son vêtement ; on se tourne de côté , pour être plus certain de ne pas rencontrer les yeux de celui dont on fuit les regards , & le menton se colle sur la poitrine.

La *souffrance* est une affection inquiète & active qui se manifeste par la tension des muscles ; c'est une lutte intérieure de l'âme contre une sensation douloureuse ; c'est un effort pour s'en débarrasser & la surmonter. *L'abattement* ou la *mélancolie* est au contraire une affection foible & passive ; c'est un relâchement total des forces , une résignation muette & tranquille , sans résistance ni contre la cause , ni même contre le sentiment du mal. Ou la cause du mal est supérieure à nous , ou elle ne peut plus être repoussée : ainsi nous ne voulons , ou pour mieux dire , nous ne pouvons penser à la vengeance. Le sentiment du mal a déjà lassé notre résistance , épuisé nos forces ; par conséquent il a déjà perdu de sa violence. Le premier sentiment de Niobé privée de ses enfans , fut l'étourdissement ; le second , la fureur de la douleur portée au suprême degré ; le troisième seulement fut *l'abattement* ou la *mélancolie* ; car les Dieux , émus de pitié , ne la changèrent en rocher qu'après qu'elle fut de retour dans sa patrie. Les Poètes , par cette

métamorphose, ont voulu indiquer le silence & l'immobilité de la profonde *mélancolie*. La douleur d'une mere, si cruellement privée de tous ses enfans, doit en effet être immobile, l'ame est plongée toute entiere dans la contemplation de son malheureux sort; & comme elle n'est occupée que d'une seule idée, le corps entier doit, par analogie, n'avoir qu'une seule attitude. De-là résulte l'insensibilité; car une *mélancolie* profonde, & livrée à ses idées sombres; est indifférente à tout ce qui l'entoure; elle ne voit point les actions d'autrui, elle n'en entend pas les discours; aucun objet ne peut lui faire lever ses regards plongés sur la terre.

Le commencement de cette immobilité, de cette insensibilité qui se manifestent lorsque la *mélancolie* est parvenu au suprême degré, s'annonce déjà par une certaine nonchalance, une certaine froideur, dans l'homme qui est saisi par la *tristesse*. Tout en lui s'affaïsse: la tête foible & lourde tombe du côté du cœur; les jointures de l'épine dorsale, du col, des bras, des doigts, des genoux sont relâchées; les joues sont décolorées, & les yeux attachées sur l'objet qui cause la *tristesse*; ou, s'il est absent, les regards se fixent vers la terre; tout le corps même s'y panche; le mouvement de tous les membres est lent, sans force & sans vie; la marche est embarrassée, lourde & si traînante qu'on diroit que des liens empêchent les jambes de faire leurs fonctions. Comme on ne prend plus d'intérêt aux objets environnans, on néglige le soin de plaire, & par conséquent on néglige ses vêtemens & sa chevelure. Ajoutez à ces traits la pâleur des joues, la tête souvent légèrement soulevée par la main, à la hauteur du front, & dans cette attitude, les yeux couverts par les doigts, la bouche ouverte, la respiration lente, entrecoupée par de profonds soupirs.

Tout, dans la tristesse, marque l'abattement; tout, dans la *souffrance*, marque l'activité. Les traits du visage & les mouvemens décelent le combat intérieur de l'ame avec le sentiment du mal. L'homme qui souffre n'est pas, comme le mélancolique, dans un état de foiblesse; mais dans un état d'oppression & d'angoisses. Les angles des sourcils s'élèvent vers le milieu du front ridé, & vont, pour ainsi dire, au devant du cerveau troublé & agité par une forte tension; tous les muscles du visage sont tendus & en mouvement; l'œil est rempli de feu, mais ce feu est vague & vacillant; la poitrine s'élève rapidement & avec violence; la marche est pressée & pesante; tout le corps s'allonge, s'étend & se contourne, comme s'il avoit un assaut général à soutenir; la tête, jetée en arrière, se tourne de côté en jetant un regard suppliant vers le ciel; les épaules s'élèvent avec une violente contraction; tous

les muscles des bras, des jambes se roidissent: les doigts, les orteils éprouvent différentes contractions convulsives suivant l'intensité de la douleur. Lorsque les pleurs coulent, ce ne sont pas ces larmes gonflées & isolées qui s'échappent des yeux de l'homme qui n'a pu assouvir sa colere; ce ne sont pas non plus ces larmes douces & silencieuses du mélancolique, qui d'elles-même coulent des vaisseaux pleins & relâchés; c'est un torrent qu'une commotion visible de la machine entière & les secousses convulsives de tous les muscles du visage expriment avec force des glandes lacrymales.

La *souffrance* ayant par sa nature tant d'activité, on comprendra que, même dans ses attaques médiocrement violentes, l'homme doit se livrer à toute sorte de mouvemens indéterminés, & que, s'agitant dans tous les sens, tantôt il s'élancera en suivant des directions irrégulières, tantôt il errera à l'aventure, tourmenté par son anxiété. L'individu qui souffre ressemble au malade qui, éprouvant dans toutes les situations des inquiétudes & un malaise, espère toujours trouver une place moins incommode, & qui toujours, se tournant de côté & d'autre, la cherche sans jamais la rencontrer. Lorsque la souffrance va jusqu'au désespoir, alors ces mouvemens irréguliers, causés par une anxiété intérieure, deviennent violens: dans cet état, l'homme se jette à terre, se roule dans la poussière, s'arrache les cheveux, se déchire le front & le sein.

Il y a des affections qui s'expriment par un nom simple, & qui cependant sont réellement composées.

La *gratitude* est de ce nombre. Quel que soit le motif qui détermine un cœur reconnoissant à la manifester, elle ne peut se caractériser par des traits qui lui soient propres: & si elle ne se manifeste pas simplement sous les traits de l'amour ou de la vénération, il faut qu'elle adopte une nuance intermédiaire qui tienne de ces deux sentimens, parcequ'en effet, elle est composée de l'un & de l'autre.

La *pitié* ne peut se rendre que par le jeu composé de l'expression de la *bonté* & de la souffrance, puisqu'elle consiste en une bonté qui nous fait souffrir au spectacle des maux d'autrui.

L'*envie* ne peut se distinguer de la souffrance & de la haine, que par le desir accessoire de se cacher à tous les yeux, & par le regard furtif & baissé de cette honte qui, dans une ame encore tant soit peu sensible, accompagne toujours cette passion basse & méprisable.

Le *soupçon* ne se trahira qu'en ajoutant à l'expression du chagrin secret, le regard sournois & inquiet de la curiosité, & en faisant prêter à l'homme soupçonneux avec anxiété l'o-

reille à toutes les conversations qu'il croit capables de lui procurer quelques découvertes. S'il a des témoins, il s'écarte, & tâche de paroître ne pas écouter.

La *clémence* ne peut devenir visible, que lorsque l'air aimable de la bonté est accompagné de l'expression de la supériorité, qui descendant, pour ainsi dire, du haut de la grandeur, permet à l'autre sentiment de se développer.

L'*espérance*, qui ne voit le bonheur que dans l'avenir, n'est jamais entièrement dégarée de crainte : elle ne pourra donc se peindre sur le visage, que par l'expression du desir avec un mélange de crainte & de joie.

Le reste de l'ouvrage de M. Enghel n'est point applicable aux arts qui nous occupent : D'ailleurs il suffit d'avertir les artistes de l'attention qu'ils doivent donner à la *pantomime* : c'est dans une observation assidue de la nature qu'ils en apprendront toutes les nuances. (*Article extrait des Idées sur le geste, par M. ENGHEL.*)

PAPILLOTER. (V. n.) On dit qu'un tableau *papillote* quand les lumières, au lieu d'y être établies par grandes masses, y sont dispersées par petites parties, & font à peu près l'effet que produisent sur la tête des papillotes qu'on peut compter une à une. L'œil qui cherche toujours ou le repos, ou un seul objet d'attention, est fatigué de tant de petites lumières, qui l'appellent de tous les côtés à la fois. Le *papillotage* en peinture est opposé à l'accord, à l'harmonie. La sculpture peut aussi *papilloter*, quand elle offre trop de petites parties qui reçoivent des lumières étroites & portant de petites ombres. Comme les dessins ombrés & terminés, & les estampes sont des ouvrages de peinture monochrome, ou d'une seule couleur, ils peuvent papilloter comme les tableaux.

PARLANT. (Part.) On dit qu'un portrait est *parlant* quand il est d'une ressemblance frappante. Cette expression étoit en usage chez les Grecs dès le temps d'Anacréon ; il dit à un portrait peint à l'encaustique : *cire, tu vas parler.*

Un portrait qui offre une ressemblance grossière, & qui n'est, pour parler le langage des ateliers, qu'une *mauvaise charge*, est souvent ce que le vulgaire appelle un portrait *parlant*. Cependant loin de parler, il n'a pas même l'apparence de vivre. Un portrait ne fera *parlant*, aux yeux des connoisseurs, que lorsqu'il sera fait attivement, que lorsque l'expression l'animera d'un esprit de vie. L'expression est ; dans tous les genres, la première partie de l'art, puisque c'est par elle seule que la toile ou le marbre respire.

PARTIE. (subst. fem.) Dans le dessin on entend souvent par ce mot les différentes *parties* du corps humain. Quand on dit qu'il faut soigner les *parties*, on veut faire entendre qu'il faut bien étudier & tâcher de rendre avec précision les bras, les jambes, les extrémités &c. Il ne suffit pas de donner une idée vraisemblable du tout ensemble, on doit encore rendre avec exactitude les différentes *parties*.

On se sert aussi du mot *parties* pour désigner les différentes divisions de l'art de peindre. Ces principales *parties* sont 1°. la composition, qui embrasse l'invention, la disposition, l'ordonnance, & qui comprend aussi l'agencement de chaque objet en particulier. 2°. le dessin qui, dans sa signification la plus stricte, ne comprend que ce qui concerne les formes, & qui, ainsi restreint, est encore d'une immense étendue & d'une extrême difficulté. 3°. Le clair-obscur qui donne le relief aux objets, qui les détache les uns des autres & qui comprend tous les effets qu'opèrent dans la nature la lumière & sa privation. 4°. La couleur qui exprime l'apparence des objets ; car ils ne se montrent à nos yeux que colorés. 5°. L'expression par qui tout reçoit le mouvement qui lui convient. Ces *parties* sont essentielles à l'art de peindre. L'art ne peut exister sans la composition, puisqu'il ne peut opérer sans composer. Il ne peut exister sans le dessin, puisqu'il ne peut opérer que sur les formes. Il ne peut exister sans le clair-obscur, puisque les objets ne se distinguent à nos regards, que parce qu'ils se détachent les uns des autres. Il se réduiroit au camayeu s'il négligeoit la couleur qui tend seule l'apparence naturelle des objets. Il ne produiroit aucune imitation du vrai, s'il étoit privé de l'expression.

L'art ne peut donc exister dans sa plénitude que par la réunion de ces différentes *parties* : cependant aucun artiste ne peut les réunir toutes au plus haut degré de perfection : on peut donc encore demander lesquelles de ces *parties* doivent mériter la préférence.

Il semble que le sujet soumis à l'art de peindre étant les formes, c'est le talent de représenter ces formes qui en est la première partie : & que les formes étant fausses & à contre-sens si elles ne s'accordent pas avec le mouvement qu'elles doivent avoir dans l'action supposée, l'expression obtient le second rang. Cette opinion semble être adoptée par les meilleurs juges de l'art, puisqu'ils accordent une grande estime à des dessins au simple trait, quand les formes y sont purement & savamment rendues, & que l'expression en est juste. On pourroit ajouter que si les formes ont le premier rang dans l'ordre naturel, l'expression obtient ce rang dans l'ordre de prééminence, puisqu'elle

domine sur les formes elles mêmes, en réglant leurs mouvemens.

Mais les ouvrages où ne sont établies que les formes & l'expression ont un grand désavantage: rien ne s'y distingue nettement, aucun objet ne s'y détache d'un autre, aucun corps n'a de relief; on ne peut y démêler une figure qu'en suivant le trait dans toute son étendue: pour fixer la vue, pour lui épargner un travail difficile, il faut donc détailler les objets par les effets de la lumière & de l'ombre; le clair-obscur sera donc la troisième partie de l'art. Ainsi un ouvrage distingué par la beauté du dessin, par la vérité de l'expression & par une intelligence au moins suffisante du clair-obscur sera un ouvrage précieux. Telles étoient les belles frises du Polidore: telles sont des griffes faites par de grands maîtres, de beaux dessins terminés, de belles estampes: toutes espèces de peintures monochromes.

Un très grand talent dans une ou deux parties, même inférieures, de l'art, fait oublier la faiblesse de l'artiste dans les autres parties. Ainsi quoique nous ayons regardé comme les principales parties de l'art, le dessin, l'expression & le clair-obscur, Rembrandt est mis au rang des plus grands maîtres pour avoir excellé dans la couleur. La partie de la composition, en supposant une grande faiblesse dans toutes les autres, ne suffiroit pas à la gloire d'un artiste, comme un poëme mal écrit sur un bon plan ne fait pas la réputation d'un poëte. L'exécution semble n'être qu'une partie subalterne, & cependant elle procure au peintre plus de succès, comme de beaux vers faits sur un mauvais plan procurent des applaudissemens au poëte.

» Dans les ouvrages d'un même genre, » comme par exemple de la peinture d'histoire, » dit M. Reynolds, ouvrages qui sont composés de différentes parties, la perfection dans » une partie inférieure, portée à un très haut » degré, rendra un ouvrage très estimable, & » dédommagera, en quelque sorte, des qualités supérieures qui peuvent y manquer. C'est » le devoir du connoisseur de savoir distinguer » chaque partie de la peinture, & de l'estimer » suivant qu'elle le mérite. De cette manière, » le Bassan même ne lui paroitra pas indigne » de son attention; car quoique ce peintre » manque absolument d'expression, (*) de » sens, de grace, & d'élégance, on peut

» néanmoins le regarder comme estimable par » le goût admirable qui regne dans son coloris, & qui, dans ses meilleurs ouvrages, » est peu inférieur à celui du Titien. » Puisque j'ai nommé le Bassan, je dois » également lui rendre la justice d'avouer que » quoiqu'il n'ait pas aspiré à la dignité d'exprimer les caractères & les passions de l'homme, il y a cependant peu de peintres qui » puissent lui être comparés par la fidélité & » la vérité avec lesquelles il a représenté toutes sortes d'animaux, & leur a donné ce que » les peintres appellent propriété de caractère.

» Au Bassan, nous pouvons joindre Paul » Véronèse & le Tintoret, à cause de leur » totale négligence dans la partie essentielle de » l'art, savoir, l'expression des passions. Cependant, malgré ces défauts considérables, » leurs ouvrages sont estimés avec raison: mais » il faut se rappeler que ce n'est pas par ces » défauts qu'ils plaisent, mais par leurs grandes beautés dans d'autres parties, & en dépit » même, pour ainsi dire, de ces omissions. » Ces beautés sont fondées, dans le rang » qu'elles occupent, sur des vérités générales » de la nature: Ces artistes ont bien connu » la vérité; mais il n'ont pas su la dévoiler » toute entière.

M. Reynolds, semble avoir découvert la vraie source des succès; c'est la vérité, ou du moins son apparence. L'artiste qui excelle dans le dessin rend la vérité des formes. Celui qui excelle dans le clair-obscur, rappelle des effets vrais ou vraisemblables, d'ombres & de lumières. S'il se distingue par l'expression, il s'accorde avec la vérité des mouvemens de la nature. S'il est grand coloriste, il étonne en imitant par des moyens difficiles la nature colorée. Mais s'il ne possède d'autre partie que la composition, il n'est pas vrai; car il a beau disposer habilement les objets qui trouvent place dans son ouvrage, il ne peut séduire un seul instant, s'il n'exprime aucune des vérités qui frappent sans cesse nos sens, celles de la forme, du mouvement, des effets de la lumière & de ceux de la couleur.

Si l'exécution plaît, quoique toutes les autres parties soient médiocres & n'expriment rigoureusement aucune vérité, c'est qu'elle montre beaucoup d'adresse, & qu'on ne voit pas sans plaisir opérer adroitement.

Peut-être l'énumération des parties qui en-

(*) Je crois qu'un artiste qui manqueroit absolument d'expression, n'obtiendrait aucune estime. Le Bassan manqueroit absolument, comme le dit M. Reynolds, de l'expression des affections de l'âme, mais du moins ses figures avoient l'expression de la vie; leurs mouvemens

étoient justes pour des personnages qu'aucune passion n'effleuroit. Comme ordinairement l'art a pour sujet des êtres vivans, il ne peut se passer de l'expression de la vie, & c'est ce que je serois tenté d'appeler le premier degré de l'expression.

trent dans les arts qui tiennent au dessin, pourroit-elle conduire à établir quel est celui de ces arts qui doit obtenir la première place. Nous avons compté cinq *parties* dans l'art de la peinture, en y comprenant l'exécution. Deux de ces *parties* manquent à la sculpture; le clair-obscur & le coloris.

On pourroit donc accorder la prééminence à la peinture, s'il avoit jamais existé un peintre qui eût excellé dans les cinq *parties* principales qui constituent son art. Mais comme on est obligé d'accorder les premiers rangs à ceux qui réunissent dans la peinture quelques *parties* de leur art à un haut degré, on ne voit pas qu'un sculpteur qui réuniroit dans la statuaire, au même degré, le même nombre de *parties*, dût leur être inférieur. Cette observation, si elle est juste, établit l'égalité entre les deux arts. (*Article de M. LÉVESQUE.*)

PARTIES, comment traitées par les artistes Grecs. Le profil grec est le principal caractère d'une haute beauté. Il décrit une ligne presque droite, ou marquée par une douce inflexion. Dans les figures du jeune âge, & surtout dans celles des femmes, cette ligne dessine le front avec le nez. Cette forme simple, & belle par la simplicité & par l'unité qui en résulte, se trouve bien plus rarement sous un ciel âpre que sous un climat doux; aussi la beauté y est-elle bien plus rare. Les formes droites, ou pour s'exprimer avec plus de précision, les formes qui approchent de la ligne droite, constituent le grand; ce sont elles qui produisent les contours coulans & délicats.

On peut être conduit à connaître ce qui constitue la beauté, en examinant ce qui constitue la laideur. La laideur du profil devient de plus en plus choquante, à mesure qu'il s'éloigne davantage de la ligne qu'ont observée les anciens; plus l'inflexion du nez est forte, & plus le profil s'éloigne de la belle forme, & l'on chercheroit en vain la beauté avec un mauvais profil. Il est donc prouvé qu'on se rapprochera d'autant plus du beau, qu'on sera plus près de la ligne tracée par les anciens.

Le caractère du front ne contribue pas faiblement à celui du beau. Les anciens écrivains, d'accord avec les anciens artistes, nous apprennent assez qu'ils donnoient la préférence aux fronts que nous appelons bas, & qu'ils mettoient le front élevé au rang des difformités. Si c'est dans la jeunesse qu'il faut chercher le caractère de la beauté parfaite, sans doute le principe des anciens étoit incontestable. Le front n'est pas ordinairement élevé dans la première fleur de l'âge; il ne le devient que lorsqu'il se dégarnit de cheveux. Comme c'est le premier caractère de la dégra-

dation du beau, ou même de la dégradation de la nature, il est assez prouvé que le beau se trouve dans le caractère opposé.

Pour que la forme du visage soit d'accord avec elle-même & décrive un ovale, les cheveux doivent couronner le front en s'arrondissant, & faire ainsi le tour des tempes; sans cela la face qui se termine par un ovale dans sa partie inférieure, décrirait des angles dans sa partie supérieure, & l'accord de ces deux parties entr'elles seroit détruit. Ainsi le front arrondi, qui est le caractère des belles personnes, se trouve-t-il dans toutes les têtes idéales de l'art antique, & surtout dans celles du jeune âge. On n'en rencontre jamais dont les tempes dégarnies décrivent des angles & des pointes; difformité dont nous nous souvenons encore que la mode avoit fait parmi nous une beauté. C'est un travers dont la postérité trouvera le témoignage dans les productions de nos arts.

On convient généralement que les grands yeux sont les plus beaux: mais ce qui fait la beauté des yeux dans les ouvrages de l'art, c'est moins leur grandeur, que la forme de leur encaissement. Aux têtes idéales antiques, les yeux sont toujours plus enfoncés qu'ils ne le sont, en général, dans la nature, & par conséquent l'os des sourcils a plus de saillie. C'est que, dans les grandes figures, placées à une certaine distance de la vue, les yeux auroient peu d'effet sans cet enfoncement. L'art, en exagérant la cavité qu'ils occupent, produit un plus grand jeu d'ombre & de lumière, & donne aux statues plus de vie & d'expression. Il est vrai que cette espèce de règle, pratiquée pour les grandes statues, fut observée de même pour les petites figures & pour les médailles, & qu'elle donne à tous les ouvrages de l'art, de quelque genre qu'ils soient, un caractère de grandeur.

Les yeux, sans s'écarter de cette forme déterminée, diffèrent cependant dans les têtes de différentes divinités. La coupe de l'œil est grande & arrondie dans les têtes de Jupiter, d'Apollon & de Junon: Pallas, qui a de grands yeux, conserve l'air virginal par ses paupières baissées: Vénus a les yeux petits; il ne faut que voir la Vénus de Médicis, pour reconnaître que ce n'est pas la grandeur des yeux qui fait leur beauté; & pour être bien convaincu de cette vérité, on n'a qu'à comparer les yeux de cette Vénus avec ceux qui leur ressemblent dans la nature: on sentira tout ce qu'ils ont de touchant. La paupière inférieure, légèrement tirée en haut, leur communique une langueur pleine de grace.

La finesse des poils dont les sourcils sont formés est distinguée dans la statuaire par le tranchant de l'os qui couvre les yeux. Ana-

eréon fait l'éloge des sourcils arqués & qui ne sont pas trop éloignés l'un de l'autre.

La levre inférieure est plus pleine que la supérieure, d'où naît cette inflexion qui donne au menton un arrondissement plus complet. Il est très rare qu'on voye les dents aux bouches riantes même des satyres. Une statue d'Apollon, au palais Conti, est la seule qui ait cette expression. Les levres sont ordinairement closes aux figures humaines, & entr'ouvertes à celles des divinités.

Dans les figures idéales, les anciens n'ont point interrompu la forme arrondie du menton par ce creux si agréable aux modernes, & qu'ils nomment fossette. C'est un agrément individuel qui n'entre pas dans l'idée générale de la beauté : on peut même dire que c'est un défaut, puisqu'il interrompt l'arrondissement d'une forme qui tire sa beauté de son unité. La fossette doit être mise au rang de ces petites formes qui ne trouvent place que dans les portraits, pour caractériser une ressemblance individuelle. On la trouve cependant à quelques antiques de divinités; mais, dans plusieurs, on peut soupçonner qu'elle est l'ouvrage d'un restaurateur moderne.

On en pourroit dire autant des fossettes qui se trouvent quelquefois aux joues. Quelque grace qu'elles puissent avoir, elles ont le défaut de détruire la plénitude & la rondeur de ces parties.

Les oreilles, si souvent négligées par les modernes, ont toujours été traitées avec le plus grand soin par les artistes de l'antiquité. Si, sur une tête gravée, l'oreille, au lieu d'être finie, est simplement indiquée, on peut soutenir que l'ouvrage est moderne. Les anciens avoient même l'attention d'imiter les formes individuelles de cette partie dans les portraits, au point qu'on peut quelquefois reconnoître dans une tête mutilée, à la forme seule de l'oreille, la personne qui étoit représentée : par exemple, une oreille dont l'ouverture inférieure excède la grandeur ordinaire, indique une tête de Marc-Aurele. C'est du moins une règle de connoissance qu'établit Winkelmann ; nous laisserons juger à d'autres si elle doit être regardée comme infaillible.

La manière dont les anciens traitoient les cheveux, peut aider à distinguer leurs ouvrages de ceux des modernes. Cette manière différoit suivant la nature de la pierre. Sur les pierres les plus dures, les cheveux étoient courts, & comme s'ils eussent été peignés avec un peigne fin, parce que cette sorte de pierre étoit trop difficile à travailler pour qu'on pût en faire une chevelure bouclée & flottante. Mais dans les figures d'hommes exécutées en marbres, & qui datent du bon temps de l'art, les cheveux sont bouclés & flottans, à moins

que ces têtes ne soient des portraits : car l'artiste se conformoit alors à la nature du modèle. Aux têtes virginales des femmes, où les cheveux sont relevés & noués derrière la tête, toute la chevelure est traitée par ondes & forme des cavités considérables qui répandent de la variété & produisent des effets de clair-obscur. Ainsi sont traités les cheveux de toutes les Amazones.

Quoique dans les antiques, le temps ait rarement conservé les extrémités, on sait que les artistes cherchoient à donner la plus grande beauté à ces parties importantes. Une main du jeune âge doit avoir un embonpoint modéré. De petits trous aux jointures des doigts produisent, par leur foible enfoncement, l'ombre la plus douce. Les doigts éprouvent une diminution insensible depuis l'origine jusqu'au bout, telle que la donnent les architectes aux colonnes d'une belle proportion. Les articulations ne sont point indiquées, & la dernière n'est pas, chez les anciens, recourbée en avant comme chez les modernes. Quoiqu'en général les sculpteurs étudiaient soigneusement cette partie, Polyclète avoit cependant acquis, par excellence, la réputation de faire de belles mains.

Dans les figures des jeunes hommes, l'emboiture & l'articulation des genoux sont faiblement indiquées : le genou unit la cuisse à la jambe par une éminence douce & unie, que n'interrompent pas des concavités & des convexités. Notre antiquaire regarde comme les plus beaux genoux qui nous restent de l'antiquité, ceux de l'Apollon saurochionios de la Villa-Borghese, ceux de l'Apollon qui a un cygne à ses pieds de la Villa-Médicis, & ceux d'un Bacchus de la même vigne. Il remarque aussi qu'il est bien rare, dans la nature & dans les ouvrages de l'art, de trouver de beaux genoux du jeune âge.

La poitrine des hommes est grande & élevée. La gorge des femmes n'a jamais trop d'ampleur. Dans les figures divines, elle a toujours la forme virginale, & les anciens faisoient consister la beauté de cette partie dans une élévation modérée : on sait même que les femmes employoient des moyens pour empêcher cette partie de prendre trop d'accroissement. Les mamelles des Nymphes & des Déeses ne sont jamais surmontées par un mamelon saillant ; caractère qui ne convient qu'aux femmes qui ont allaité. C'est une faute que commettent les modernes, quand ils donnent ce caractère à des figures qu'ils doivent supposer vierges : le Dominiquin l'a donné à la figure de la Vérité. (*Article extrait de WINKELMANN.*)

PASSAGES (subst. masc.) *Passages* & *nuances* ont des rapports assez prochains ; mais

les nuances sont les différens degrés d'intensité d'une couleur, & les *passages* signifient en peinture l'usage qu'on fait des nuances pour parvenir à l'harmonie & la vérité que présente la nature.

On dit d'une tête peinte avec finesse quant à la couleur, qu'il y a dans la carnation, dans la manière dont cette tête est peinte, des *passages* d'une finesse, d'une légereté extrême; des *passages* surprenans.

Les *passages* sont donc, comme je viens de le dire, des nuances dégradées ou des tons mêlés, rompus, qui donnent à la couleur générale & au clair-obscur une harmonie & une vérité dont on est frappé.

Ce que je dis aux articles *de mi teinte*, *accord & harmonie*, a les rapports les plus immédiats avec le sujet dont il est question ici.

La nature offre sans cesse au peintre des tons imperceptiblement dégradés & c'est ce qui fait la difficulté pour les artistes qui commencent à peindre, de distinguer & de saisir les *passages* fins du clair-obscur qui donnent le parfait relief aux objets, & les *passages* fins de la couleur, qui en font le charme.

La connoissance de ces procédés de la nature s'acquiert par l'observation & par l'étude des ouvrages des maîtres qui en ont été les mieux instruits. L'heureuse application qu'en fait l'Artiste dépend de l'habitude qu'il contracte de peindre d'après la nature, en méditant attentivement sur cette partie. Cette habitude particulière conduit à *finir* & quelquefois même à trop *terminer*. Les Hollandois & l'école Lombarde offrent des artistes qui ont fait l'usage le plus savant de la finesse des *passages*. Rubens en a supérieurement connu l'art, mais il le laisse souvent trop apercevoir. On peut, à l'aide de ce défaut qui se fait sentir dans quelques-uns de ses ouvrages, étudier l'artifice des *passages*, parce qu'ils sont désignés d'une manière plus sensible que dans les tableaux de plusieurs autres maîtres. Van Dyck les cache plus finement; on a peine à les apercevoir dans Gerard Dow & le peintre le plus parfait à cet égard seroit sans doute celui dans les ouvrages duquel les *passages* & les dégradations seroient aussi imperceptibles que dans la nature.

Les *passages* sont donc, en quelque sorte, les transitions de la couleur & l'on sait que les transitions sont d'autant plus parfaites qu'elles son insensibles. Le plus souvent dans les ouvrages d'esprit, elles sont trop visibles; mais il est vrai que, lorsqu'elles sont heureuses, on leur pardonne ce défaut: c'est que, dans les Arts que j'ai en vue, l'imagination peut avoir une grande part à l'artifice des transitions, au lieu que dans les *passages* des tons & des couleurs,

Beaux-Arts. Tome I,

la nature seule impose des loix sévères. Aussi les transitions ont-elles, dans les ouvrages d'esprit, des différences plus marquées que les *passages* n'en ont dans la peinture; car il est, comme ont le fait, des transitions qui appartiennent au plan bien médité, des transitions ingénieuses, qui tiennent à l'ordre des idées; enfin des transitions qui consistent dans les tours & même qu'on établit par les différentes acceptions des mots.

On peut bien dire aussi qu'il y a des *passages* qui tiennent à la composition & à la disposition des objets d'un tableau; mais ce qu'on entend pour l'ordinaire & le plus généralement par le mot *passages* en peinture, est simplement la transition d'un ton à un autre & des lumières aux ombres. Je ne me permets ces rapprochemens des parties des différens arts, que pour montrer, par les détails dans lesquels j'entre, combien on s'expose à en abuser, lorsqu'on n'a pas assez de connoissance de leur théorie & de leur pratique.

(Article de M. WATELET.)

ADDITION au mot *passages* (*).

On se sert de ce mot dans l'art; d'abord, dans un sens général, pour exprimer la transition d'un effet à l'autre dans différentes parties de l'art: ainsi, en parlant du dessin, on doit dire le passage du muscle deltoïde au biceps doit être très-sensible à raison de leur situation & de leur formes différentes. Rubens a su rendre merveilleusement le *passage* de la douleur au plaisir dans l'expression de Marie de Médicis à l'instant où elle vient de mettre un fils au monde. On dit le *passage* de l'ombre au clair doit être insensible, surtout dans les objets circulaires.

En second lieu, on se sert du mot *passage* dans un sens abstrait, par rapport au coloris. L'admiration que les artistes donnent aux *passages* fins, légers, &c. dont parle M. Watelet dans l'article précédent, ne se rapporte qu'aux *passages* d'une teinte à une autre dans le même objet. Tachons de rendre cette définition sensible. Par exemple: la couleur des tempes est d'un violet fin dans les belles peaux: lorsqu'il est question d'en joindre la teinte avec la couleur plus rouge des joues, & aussi avec la différence que produit la naissance des cheveux, il faut pour réussir excellemment que cette variété de teintes soit sensible sans être tranchée, & que l'artiste passe de l'une à l'autre, sans que le mélange leur fasse rien perdre de leur fraîcheur, & de leur franchise. Le même

(*) Nous remarquerons ici que, suivant les circonstances, ce mot s'emploie au singulier & au pluriel dans tous les sens.

mérite doit avoir lieu lorsqu'il est question de lier la peau fine du col à celle du visage qui est plus épaisse, & en général toutes les fois que deux couleurs différentes sur la même chair se suivent immédiatement.

Il est encore une circonstance où, dans la peinture, le mot *passage* est un terme propre; c'est à l'occasion des demi-teintes données au ton qui se trouve entre le clair & l'ombre. Si ces teintes n'ont éprouvé aucune altération par le maniment du pinceau & la fonte nécessaire à l'effet, si enfin elles ont conservé toute leur fraîcheur, alors ce sont de beaux *passages*. Mais cette manière de s'exprimer est toujours relative au coloris, & jamais à la justesse du ton. Car si cela s'entendoit du clair-obscur, cette expression seroit aussi d'usage pour le dessin, cependant on ne dit point d'un dessin dont l'effet est bon : voilà de beaux *passages*, des *passages* fins &c.

Telles sont les véritables acceptions du mot *passage* dans l'art de peindre; c'est ainsi qu'il est employé par les gens qui connoissent son langage : car dans les autres parties de cet art, le sens de ce mot est commun avec l'emploi qu'on en fait pour tous les beaux arts : éloquence, sculpture, poésie &c. Boileau n'a-t-il pas dit, art poétique?

Passiez du grave au doux, du plaisant au fuyé.

Quant à l'estime qu'on doit faire des *passages* vrais, elle a sa source non-seulement dans leur franchise, & dans leur fraîcheur, mais encore dans leur rareté. Car ailleurs que dans Vandick le Titien, & quelques autres artistes Venitiens, il seroit difficile de rencontrer des *passages* d'une grande excellence. Ceux de Rubens, de Rembrandt sont à la vérité frais, & bien différenciés; mais trop tranchés; ceux du Guide de l'Albane, & même du Corrége (si on en excepte le beau Tableau de Parme) quoique très fins dans leurs passages, perdent par leur fonte, les différences des teintes de la peau. (*article de M. ROBIN.*)

PASSIONS (subst. fem. plur.) On désigne par ce mot toutes les affections de l'âme, toutes ses modifications; même la tranquillité: car le mot grec *pathos*, d'où il tire son origine, ne signifie pas seulement les agitations de l'âme, mais toutes les modifications dont elle se rend compte à elle-même; si elle ne s'en rend pas compte, elle est alors dans l'apathie. Ainsi le mot *passion* est synonyme de sentiment, de sensation, & l'âme ne cesse d'être passionnée que lorsqu'elle cesse de sentir. C'est donc faute d'avoir connu le sens propre & originel du mot *passions*, qu'on a critiqué le Brun d'avoir mis au nombre des *passions* la tranquillité. L'âme tranquille est

dans un état de *passion*, lorsqu'elle a la conscience de sa tranquillité.

Le Brun, célèbre entre les peintres de l'école française, a composé relativement à son art un traité des *passions*, & s'est attaché à décrire les différens effets qu'elles produisent sur les parties extérieures. Cet ouvrage est élémentaire, & sa brièveté nous permet de le produire ici.

Discours de M. le BRUN sur le caractère des passions.

L'EXPRESSION est une naïve & naturelle ressemblance des choses que l'on a à représenter. Elle est nécessaire elle entre dans toutes les parties de la peinture; & un tableau ne sauroit être parfait sans l'expression. C'est elle qui marque les véritables caractères de chaque chose; c'est par elle que l'on distingue la nature des corps, que des figures semblent avoir du mouvement, & que tout ce qui est feint paroît être vrai.

Elle est aussi bien dans la couleur que dans le dessin : elle doit encore être dans la représentation des paysages, & dans l'assemblage des figures.

L'expression est aussi une partie qui marque les mouvemens de l'âme & rend visibles les effets de la passion. Le nombre des savans qui ont traité des passions est si grand, que l'on ne peut que répéter ce qui est dans leurs écrits pour donner aux étudiants en peinture une notion plus sensible de ce qui concerne cet art.

1°. La *passion* est un mouvement de l'âme qui réside en la partie sensitive qui lui fait parvenir ce qui semble lui être bon, & fuir ce qui lui paroît être mauvais. Ce qui cause à l'âme quelque *passion*, fait faire au corps certains mouvemens, & produit certaines altérations. Il est donc nécessaire d'exprimer quels sont ses mouvemens, & ce que c'est qu'action.

L'action n'est autre chose que le mouvement de quelque partie, & le changement ne se fait que par le changement des muscles.

Les muscles n'ont de mouvement que par l'extrémité des nerfs qui les traversent; les nerfs n'agissent que par les esprits qui sont contenus dans les cavités du cerveau, & le cerveau ne reçoit les esprits que du sang qui passe continuellement par le cœur, qui l'échauffe & le raréfie de telle sorte qu'il produit un certain air subtil qui se porte au cerveau & le remplit. Le cerveau ainsi rempli, renvoie de ces esprits aux autres parties par les nerfs qui sont comme autant de filets ou tuyaux qui portent ces esprits dans les muscles en plus ou moins grande quantité, selon qu'ils

en ont besoin pour faire l'action à laquelle ils sont appelés (1).

Ainsi le muscle qui agit le plus , reçoit le plus d'esprits & par conséquent devient plus enflé que les autres qui en sont privés , & qui , par cette privation , paroissent plus lâches que les autres.

Quoique l'ame soit jointe à toutes les parties du corps , il y a néanmoins diverses opinions touchant le lieu où elle exerce plus particulièrement ses fonctions. Les uns tiennent que c'est une petite glande qui est au milieu du cerveau , parce que cette partie est unique & que toutes les autres sont doubles (2) : comme nous avons deux yeux & deux oreilles , & que tous les organes de nos sens extérieurs sont doubles , il faut qu'il y ait quelque lieu où les deux images viennent par les deux yeux , où les deux impressions qui viennent d'un seul objet par les deux organes des autres sens , se puissent assembler en une , avant qu'elle parvienne à l'ame , afin qu'elle ne lui représente pas deux objets au lieu d'un. D'autres disent que c'est au cœur , parce que c'est en cette partie qu'on ressent les passions ; & pour moi , c'est mon opinion que l'ame reçoit les impressions des passions dans le cerveau , & qu'elle en ressent les effets au cœur. Les mouvemens extérieurs que j'ai remarqués me confirment beaucoup dans cette opinion.

Les anciens philosophes ayant donné deux appétits à la partie sensitive de l'ame , ont logé dans l'appétit concupiscible les passions simples , & dans l'appétit irascible , les plus farouches , & celles qui sont composées : car ils veulent que l'amour , la haine , le désir , la joie , la tristesse soient renfermés dans le premier , & que la crainte , la hardiesse , l'espérance , le désespoir , la colère & la peur

(1) Cette théorie que le Brun rapporte avec confiance d'après Descartes , n'a pas été confirmée par l'observation. Si les nerfs ont un fluide , il est de la même nature que la moëlle spinale , qui n'est pas spiritueuse. D'autres physiologistes ont comparé les nerfs aux cordes d'un instrument ; mais les cordes d'un instrument sont tendues , & l'on n'observe pas cette tension dans les nerfs. Il faut donc que les artistes consentent à ignorer des causes qui ont échappé jusqu'ici à la sagacité & aux recherches des naturalistes ; mais ils doivent connoître les effets , & quelle que soit leur cause , ils sont tels que le Brun les établit.

(2) Il a été prouvé que cette glande , qu'on appelle pinéale , n'est pas le siège du sentiment & de la pensée. La manière dont l'ame agit sur le corps , est du nombre des connoissances qui nous sont refusées. Le temps des artistes est trop précieux , pour qu'ils doivent le perdre à étudier les systèmes métaphysiques , ou plutôt les romans que l'on a créés pour expliquer ce mystère , par cette passion naturelle aux hommes de s'obstiner à poursuivre ce qui leur échappera toujours.

résident dans l'autre. D'autres ajoutent l'admiration qu'ils mettent la première , ensuite l'amour , la haine , le désir , la joie , la tristesse ; & de celles-ci sont dérivées les autres qui sont composées , comme la crainte , la hardiesse , l'espérance. Il ne sera donc pas hors de propos de dire quelque chose de la nature de ces deux *passions* pour les mieux connoître avant que de parler de leurs mouvemens extérieurs. Nous commencerons par l'admiration.

L'admiration est une surprise qui fait que l'ame considère avec attention les objets qui lui semblent rares & extraordinaires ; cette surprise a tant de pouvoir , qu'elle pousse quelquefois les esprits vers le lieu où est l'impression de l'objet , & fait qu'elle est tellement occupée à considérer cette impression , qu'il ne reste plus d'esprits qui passent dans les muscles , ce qui fait que le corps devient immobile comme une statue , & cet excès d'admiration cause l'étonnement , & l'étonnement peut arriver avant que nous connoissions si l'objet est convenable ou s'il ne l'est pas. Il semble donc que l'administration soit jointe à l'estime ou au mépris suivant la grandeur de l'objet ou la petitesse. De l'estime vient la vénération , & du simple mépris le dédain. Mais lorsqu'une chose nous est représentée comme bonne à notre égard , elle nous fait avoir pour elle de l'amour ; & lorsqu'elle nous est représentée comme mauvaise ou nuisible , elle excite en nous la haine.

L'amour est donc une émotion de l'ame causée par des mouvemens qui l'invitent à se joindre de volonté aux objets qui lui paroissent convenables.

La haine est une émotion causée par le mépris qui incite l'ame à vouloir être séparée des objets qui se présentent à elle comme nuisibles.

Le désir est une agitation de l'ame causée par les esprits qui la disposent à vouloir des choses qu'elle se représente lui être convenables. Ainsi on ne desire pas seulement la présence du bien absent , mais aussi la conservation du bien présent.

La joie est une agréable émotion de l'ame en laquelle consiste la jouissance qu'elle a du bien que les impressions du cerveau lui représentent comme sien.

La tristesse est une langueur désagréable en laquelle consiste l'incommodité que l'ame reçoit du mal , ou du défaut que les impressions du cerveau lui représentent.

PASSIONS COMPOSÉES. La *crainte* est l'appréhension d'un mal à venir ; elle devance les maux dont nous sommes menacés.

L'*espérance* est une forte opinion d'obtenir ce que l'on desire. Lorsque l'espérance , est

extrême, elle devient *sureté*; mais au contraire, l'extrême crainte devient désespoir.

Le *désespoir* est l'opinion de ne pouvoir obtenir ce que nous désirons, & fait que nous perdons même ce que nous possédons.

La *hardiesse* est un mouvement de l'appétit, par lequel l'âme s'élève contre le mal, afin de le combattre.

La *colère* est une agitation turbulente que la douleur & la hardiesse excitent dans l'appétit, par laquelle l'âme se retire en elle-même pour s'éloigner de l'injure reçue, & s'élève en même-temps contre la cause qui lui fait injure afin de s'en venger.

Il y a plusieurs, autres *passions* que je ne nommerai pas ici, me contentant seulement de vous en faire voir quelques figures: mais auparavant nous dirons quels sont les mouvemens du sang & des esprits qui causent les passions simples.

On remarque que l'*admiration* ne cause aucun changement dans le cœur ni dans le sang, ainsi que les autres passions. La raison en est, que n'ayant pas le bien ou le mal pour objet, mais seulement de connoître la chose qu'on admire, elle n'a point de rapport avec le cœur ni le sang desquels dépendent tous les biens du corps.

Dans l'*amour*, quand il est seul, c'est-à-dire quand il n'est accompagné d'aucune forte joie, ni désir, ni tristesse, le battement du poulx est égal, & beaucoup plus fort & plus grand que de coutume. On sent une douce chaleur dans la poitrine, & la digestion se fait doucement dans l'estomac, en sorte que cette passion est utile pour la santé.

On remarque au contraire dans la *haine* que le poulx est inégal, plus petit, & souvent plus vif qu'à l'ordinaire. On sent des chaleurs entremêlées de je ne sais quelles ardeurs âpres & piquantes dans la poitrine, & l'estomac cesse de faire ses fonctions.

Dans la *joie*, le poulx est égal & plus vif qu'à l'ordinaire; mais il n'est pas si fort ni si grand qu'en l'amour, & l'on sent une chaleur agréable qui n'est pas seulement en la poitrine, mais qui se répand aussi dans toutes les parties intérieures du corps.

Dans la *tristesse*, le poulx est foible & lent, & l'on sent comme des liens autour du cœur qui le serrent, & des glaçons qui le gèlent & communiquent leur froideur au reste du corps.

Mais le *désir* a cela de particulier, qu'il agite le cœur plus violemment qu'aucune autre passion, & fournit au cerveau plus d'esprits, lesquels passent de là dans les muscles, & rendent tous les sens plus aigus & toutes les parties du corps plus mobiles.

J'ai parlé de ces mouvemens intérieurs, pour

mieux faire comprendre ensuite le rapport qu'ils ont avec les extérieurs. Je dirai maintenant qu'elles sont les parties du corps qui servent à exprimer les passions au-dehors.

Comme nous avons dit que l'âme est jointe à toutes les parties du corps, on peut dire aussi que toutes les parties du corps peuvent servir à exprimer les *passions* de l'âme: car la peur peut s'exprimer par un homme qui court & qui s'enfuit; la colère, par un homme qui ferme les poings & qui semble frapper quelqu'un.

Mais s'il est vrai qu'il y ait une partie où l'âme exerce plus immédiatement ses fonctions, & que cette partie soit celle du cerveau, nous pouvons dire aussi que le visage est la partie du corps où elle fait voir plus particulièrement ce qu'elle ressent. Nous ajouterons encore que le sourcil est la partie de tout le visage où les *passions* se font mieux reconnoître, quoique plusieurs aient pensé qu'elles se peignoient surtout dans les yeux. Il est vrai que la prunelle, par son feu & son mouvement, fait bien voir l'agitation de l'âme; mais elle ne fait pas connoître de quelle nature est cette agitation. La bouche & le nez ont beaucoup de part à l'expression; mais pour l'ordinaire ces parties ne servent qu'à suivre les mouvemens du cœur, comme nous le marquerons dans la suite de cet entretien.

Et comme il a été dit que l'âme a deux appétits dans la partie sensitive, & que, de ces deux appétits, naissent toutes les passions, il y a aussi deux mouvemens dans les sourcils qui expriment tous les mouvemens des passions. Ces deux mouvemens que j'ai remarqués ont un parfait rapport à ces deux appétits; car celui par lequel les sourcils s'élèvent exprime toutes les *passions* les plus farouches & les plus cruelles. Mais je vous dirai encore qu'il y a quelque chose de plus particulier dans ces mouvemens, & qu'à proportion que les *passions* changent de nature, le mouvement du sourcil change de forme. Pour exprimer une *passion* simple, le mouvement est simple, & si elle est composée, le mouvement est composé. Si la *passion* est douce, le mouvement est doux, & si elle est aigre, le mouvement est violent.

Mais il faut remarquer qu'il y a deux sortes d'élévation du sourcil. Il y en a une où le sourcil s'élève par son milieu, & cette élévation exprime des mouvemens agréables. On doit observer que lorsque le sourcil s'élève par son milieu, la bouche s'élève par les cotés, au lieu que dans la tristesse, elle s'élève par le milieu.

Mais lorsque le sourcil s'abaisse par le milieu, ce mouvement marque une douleur corporelle, & alors la bouche fait une effet contraire, car elle s'abaisse par les cotés.

Dans le *ris*, toutes les parties se suivent;

car les sourcils qui s'abaissent vers le milieu du front, font que le nés, la bouche & les yeux suivent le même mouvement.

Dans le *pleurer*, les mouvemens seront composés & contraires; car le sourcil s'abaissera du côté du nés & des yeux, & la bouche s'élèvera de ce côté-là. Il y a encore une observation à faire; c'est que si le cœur est abbatu, toutes les parties du visage le sont aussi.

Mais au contraire, si le cœur ressent quelque *passion* qui l'échauffe & le roidisse, toutes les parties du visage tiennent de ce mouvement, & particulièrement la bouche; ce qui prouve ce que j'ai déjà dit, que c'est la partie qui, de tout le visage, marque plus particulièrement le mouvement du cœur: car il est à observer que lorsqu'il se plaint, la bouche s'abaisse par les côtés; que quand il est content, les coins de la bouche s'élèvent en haut; & que s'il a de l'aversion, la bouche se pousse en avant & s'élève par le milieu.

CHAPITRE I. *Admiration simple.* Cette *passion* ne causant que peu d'agitation, n'altère aussi que très peu les parties du visage; cependant le sourcil s'élève, l'œil s'ouvre un peu plus qu'à l'ordinaire, la prunelle placée également entre les paupières, paroît fixée vers l'objet; la bouche s'entrouve & ne forme pas de changement marqué dans les joues.

CHAPITRE II. *Admiration avec étonnement.* Les mouvemens qui accompagnent cette *passion* ne sont presque différens de ceux de l'admiration simple qu'en ce qu'ils sont plus vifs & plus marqués: les sourcils sont plus élevés, les yeux plus ouverts, la prunelle plus élevée au-dessus de la paupière inférieure est plus fixe, la bouche est plus ouverte, & toutes les parties sont dans une tension beaucoup plus sensible.

CHAPITRE III. *La tranquillité.* Comme nous avons dit que l'admiration est la première & la plus tempérée de toutes les *passions*, & celle où le cœur sent le moins d'agitation, le visage reçoit aussi fort peu de changement en toutes ses parties, & s'il y en a, il n'est que dans l'élévation du sourcil; mais il aura les deux côtés égaux. L'œil sera un peu plus ouvert qu'à l'ordinaire, & les prunelles situées également entre les deux paupières, & sans mouvement, seront attachées sur l'objet qui aura causé l'admiration. La bouche sera entrouverte, mais elle paroîtra sans altération ainsi que les autres parties du visage. Cette *passion* ne produit qu'une suspension de mouvement, un état de tranquillité, pour donner le temps à l'âme de délibérer sur ce qu'elle doit faire & pour considérer avec

attention l'objet qui se présente à elle: car s'il est rare & extraordinaire, du premier & simple mouvement d'admiration s'engendre l'estime.

CHAPITRE IV. *L'attention & l'estime.* Les effets de l'attention sont de faire baisser & approcher les sourcils du côté du nés, tourner les prunelles vers l'objet qui la cause, ouvrir la bouche, surtout dans la partie supérieure baisser un peu la tête, & la rendre fixe, sans aucune autre altération remarquable.

L'estime ne peut se représenter que par l'attention & par le mouvement des parties du visage qui semblent être attachées sur l'objet qui cause cette attention: car alors les sourcils paroîtront avancés sur les yeux & pressés du côté du nés, l'autre partie étant un peu élevée; l'œil sera fort ouvert, & la prunelle élevée. Les muscles & les veines du front paroîtront un peu gonflés, ainsi que les veines qui sont autour des yeux. Les narines seront tirées en bas, & les joues médiocrement enfoncées à l'endroit des machoires. La bouche sera un peu entrouverte, & les coins inclinés se retireront en arrière.

CHAPITRE V. *La Vénération.* Mais si de l'estime s'engendre la vénération, les sourcils seront baissés en la même situation que nous venons de dire, & le visage sera lui-même incliné; mais les prunelles paroîtront plus élevées sous les sourcils. La bouche sera entrouverte, & les coins retirés, mais un peu plus tirés en bas que dans la précédente affection. Cet abaissement des sourcils & de la bouche marque la soumission & le respect que l'âme éprouve pour l'objet qu'elle croit au-dessus d'elle. La prunelle élevée semble marquer que l'âme s'élève vers l'objet qu'elle considère & qu'elle reconnoît digne de vénération.

Si la vénération est causée par un objet pour lequel on doit avoir de la foi, alors toutes les parties du visage seront abaissées plus profondément que dans la première affection; les yeux & la bouche seront fermés, montrant par cette action que les sens extérieurs n'y ont aucune part.

CHAPITRE VI. *Le ravissement.* Si l'admiration est causée par quelque objet qui soit au-dessus de la connoissance de l'âme, comme peut être la considération de la puissance de Dieu & de sa grandeur, alors les mouvemens d'admiration & de vénération formeront le ravissement qui sera produit par le même objet que la vénération, mais considéré différemment. Aussi les mouvemens ne sont pas les mêmes. La tête se panche du côté gauche; les sourcils & la prunelle s'élèvent directement. La bouche s'entrouvre, & les deux côtés sont aussi un peu élevés: le reste des parties demeurent dans

son état naturel. La tête penchée semble marquer l'abaissement d'une ame qui s'humilie. Si, au contraire, l'objet qui a causé d'abord notre admiration, n'a rien en lui-même qui mérite notre estime; alors ce défaut d'estime causera le mépris.

CHAPITRE VII. Le mépris. Les mouvemens du mépris sont très-vifs & très-marqués. Il s'exprime par le front ridé, le sourcil froncé & abaissé du côté du nés, & fort élevé du côté opposé. L'œil est fort ouvert, la prunelle est au milieu; les narines élevées se retirent du côté des yeux, la bouche se ferme, les extrémités s'abaissent; & la lèvre de dessous excède celle de dessus. Quand la haine est causée par le mépris, elle en partage le caractère.

CHAPITRE VIII. L'horreur. L'objet méprisé cause quelquefois de l'horreur: alors le sourcil se fronce & s'abaisse beaucoup plus; la prunelle, située au bas de l'œil, est à moitié couverte par la paupière inférieure. La bouche s'entr'ouvre; mais elle est plus serrée par le milieu que par les extrémités qui, étant retirées en arrière, forment des plis aux joues. La couleur du visage est pâle, les lèvres & les yeux un peu livides. Les muscles & les veines sont marqués, & cette affection a de la ressemblance avec la frayeur.

CHAPITRE IX. La frayeur. La violence de cette passion altère toutes les parties. Le sourcil s'élève par le milieu, les muscles sont marqués, enflés, pressés l'un contre l'autre, & baissés vers le nés qui se retire en haut, aussi bien que les narines. Les yeux sont fort ouverts, la paupière supérieure cachée sous le sourcil, le blanc de l'œil environné de rouge; la prunelle égarée se place vers la partie inférieure de l'œil; le dessous de la paupière s'enfle & devient livide; les muscles du nés & des joues s'enflent aussi & se terminent en pointe du côté des narines. La bouche est fort ouverte, & ses coins fort apparens; les muscles & les veines du col sont tendus, les cheveux hérissés, la couleur du visage, surtout celle du bout du nés, des lèvres, des oreilles & du tour des yeux pâle & livide. En un mot, tout annonce le saisissement du cœur par le sang qui se retire vers lui, ce qui l'oblige, dans le besoin de respirer, de faire un effort. Aussi la bouche s'entr'ouvre-t-elle avec un mouvement convulsif, & quand l'air de la respiration passe par l'organe de la voix, il forme un son qui n'est point articulé.

CHAPITRE X. L'amour simple. Les mouvemens de cette passion, quand elle est simple,

sont fort doux & fort simples eux mêmes. Le front est uni, les sourcils un peu élevés du côté que se trouve la prunelle, la tête inclinée vers l'objet qui cause de l'amour. Les yeux peuvent être médiocrement ouverts, le blanc de l'œil fort vif & éclatant, la prunelle doucement tournée du côté où est l'objet: elle paroît un peu étincillante & élevée. Le nés ne reçoit aucun changement, non plus que toutes les parties du visage qui étant seulement remplies d'esprits qui s'échauffent & l'animent, rendent la couleur plus vive & plus vermeille, particulièrement à l'endroit des joues & des lèvres. La bouche doit être un peu entr'ouverte, & les coins un peu élevés. Les lèvres paroissent humides; & cette humidité peut être produite par les vapeurs qui s'élèvent du cœur.

CHAPITRE XI. Le desir & l'espérance. Le desir rend les sourcils pressés & avancés sur les yeux qui sont plus ouverts qu'à l'ordinaire; la prunelle enflammée se place au milieu de l'œil; les narines s'élèvent & se ferment du côté des yeux; la bouche s'entr'ouvre, & les esprits qui sont en mouvement donnent une couleur vive & ardente.

Les mouvemens de l'espérance sont moins extérieurs qu'intérieurs. Cette passion tient toutes les parties du corps suspendues entre la crainte & l'assurance, de sorte que si une partie du sourcil marque de la crainte, l'autre partie marque de la sûreté. Ainsi toutes les parties du corps & du visage sont partagées & entremêlées du mouvement de ces deux passions.

CHAPITRE XII. La crainte. S'il n'y a point d'espérance d'obtenir ce qu'on désire, alors la crainte ou le désespoir prend la place de l'espérance. Le mouvement de la crainte s'exprime par le sourcil un peu élevé du côté du nés. La prunelle, étincillante & dans un mouvement inquiet, est située dans le milieu de l'œil; la bouche, plus ouverte par les côtés que par le milieu, se retire en arrière, & la lèvre inférieure est plus retirée que l'autre: la rougeur est plus grande que dans l'amour & le desir; mais elle n'est pas si belle, car elle tient de la couleur livide. Les lèvres sont de même, & l'on y observe aussi plus de sécheresse, quand la passion de l'amour change la crainte en jalousie.

CHAPITRE XIII. La jalousie. Elle s'exprime par le front ridé, le sourcil abattu & froncé, l'œil étincillant & la prunelle cachée sous les sourcils, & tournée du côté de l'objet qui cause la passion, le regardant de travers, & d'un côté opposé à la situation du visage. La

prunelle doit paroître sans arrêt & pleine de feu, aussi bien que le blanc de l'œil & les paupières. Les narines sont pâles, ouvertes, plus marquées qu'à l'ordinaire, & retirées en arrière, ce qui cause des plis aux joues. La bouche peut être fermée & faire connoître que les dents sont serrées. La lèvre de dessus excède celle de dessous, & les coins de la bouche doivent être retirés en arrière & fort abaissés. Les muscles des mâchoires paroissent enfoncés. Il y a une partie du visage dont la couleur doit être enflammée & l'autre jaunâtre. Les lèvres sont pâles & livides.

CHAPITRE XIV. *La haine.* De la jalousie s'engendre la haine, & comme la haine & la jalousie ont un grand rapport entr'elles, & que leurs mouvemens extérieurs sont presque les mêmes, nous n'avons rien à remarquer en cette *passion* qui n'ait été observé dans la précédente.

CHAPITRE XV. *La tristesse* est une langueur désagréable, où l'âme reçoit des incommodités du mal ou du défaut que les impressions du cerveau lui représentent. Cette *passion* se figure aussi par des mouvemens qui semblent marquer l'inquiétude du cerveau & l'abattement du cœur; car les côtés des sourcils sont plus élevés vers le milieu du front que du côté des joues. Celui qui est agité de cette *passion*, a les prunelles troublées, le blanc de l'œil jaune, les paupières abattues, & un peu enflées, le tour des yeux livides, les narines tirant en bas, la bouche entr'ouverte, & les coins abaissés. La tête paroît nonchalamment penchée sur une des épaules; toute la couleur du visage est plombée, & les lèvres pâles & sans couleur. L'abattement étant produit par la tristesse, occasionne les mêmes effets.

CHAPITRE XVI. *Douleur corporelle simple.* Cette *passion* produit à proportion les mêmes mouvemens que la précédente, mais moins aigus. Les sourcils s'approchent & s'élèvent moins; la prunelle paroît fixée vers un objet: les narines s'élèvent, mais le pli des joues est moins sensible. Les lèvres s'élèvent vers le milieu, & la bouche est à demi ouverte.

CHAPITRE XVII. *Douleur aiguë.* La douleur aiguë fait approcher les sourcils l'un de l'autre, & les élève vers le milieu. La prunelle se cache sous le sourcil; les narines s'élèvent & marquent un pli aux joues; la bouche s'entr'ouvre & se retire; toutes les parties du visage sont agitées en proportion de la violence de la douleur.

CHAPITRE XVIII. *Extrême douleur corporelle.* Si la tristesse est causée par quelque douleur corporelle, & que cette douleur soit aiguë, tous les mouvemens du visage en témoignent la violence. Les sourcils seront encore plus élevés que dans la précédente *passion*, & s'approcheront encore plus l'un de l'autre. La prunelle sera cachée sous le sourcil, les narines s'élèveront aussi de ce côté-là, & marqueront un pli aux joues. La bouche sera plus ouverte que dans la précédente *passion*, & plus retirée en arrière; ses coins approcheront de la figure quarrée. Toutes les parties du visage paroîtront plus ou moins marquées, plus ou moins agitées, selon que la douleur sera plus ou moins violente.

CHAPITRE XIX. *La joie.* Si au lieu de toutes les *passions* dont nous venons de parler, la joie s'empare de l'âme, on remarque alors très-peu d'altération dans le visage de ceux qui en ressentent les douceurs. Le front est serein, les sourcils sans mouvement & élevés par le milieu; l'œil est médiocrement ouvert & riant, la prunelle vive & brillante, les narines tant soit peu ouvertes, les coins de la bouche modérément élevés, le teint vif, les joues & les lèvres vermeilles.

CHAPITRE XX. *Le ris.* De la joie mêlée de surprise, naît le ris. Ce mouvement s'exprime par les sourcils élevés vers le milieu de l'œil & abaissés du côté du nez. Les yeux presque fermés paroissent quelquefois mouillés de larmes qui ne changent rien au visage. La bouche entr'ouverte laisse voir toutes les dents. Les extrémités de la bouche retirées en arrière font faire un pli aux joues qui paroissent enflées; les narines s'ouvrent, & le visage devient rouge.

CHAPITRE XXI. *Le pleurer.* Les changemens que cause le pleurer sont très-marqués. Le sourcil s'abaisse sur le milieu du front; les yeux sont presque fermés, mouillés, & abaissés du côté des joues. Les narines sont enflées, les muscles & les veines du front forts apparens. La bouche fermée occasionne, par l'abaissement de ses côtés, des plis aux joues; la lèvre inférieure renversée presse celle de devant: tout le visage se ride, se fronce & devient rouge, surtout à l'endroit des sourcils, des yeux, du nez & des joues.

CHAPITRE XXII. *La colère.* Lorsqu'elle s'empare de l'âme, celui qui ressent cette passion a les yeux rouges & enflammés, la prunelle égarée & étincillante, les sourcils tantôt abatus, tantôt élevés également; le front paroît très ridé; on remarque des plis entre les yeux; les narines s'ouvrent & s'élargissent; les lèvres

se pressent l'une contre l'autre, l'inférieure surmonte celle de dessus, laisse les coins de la bouche un peu entr'ouverts & forme un ris cruel & dédaigneux.

CHAPITRE XXIII. L'extrême désespoir.

Comme cette *passion* est extrême, les mouvemens le sont aussi. Le front se ride du haut en bas; les sourcils s'abaissent sur les yeux & se pressent du côté du nez; l'œil est en feu & plein de sang; la prunelle égarée, & cachée sous le sourcil, est étincellante & sans arrêt, les paupières sont enflées & livides, les narines grossies, ouvertes & élevées; le bout du nez abaissé; les muscles, tendons, veines enflés & tendus, le haut des joues gros marqué & serré à l'endroit de la machoire. La bouche retirée en arrière est plus ouverte par les côtés que par le milieu. La levre inférieure est grosse & renversée. L'homme désespéré grince des dents, écume, se mord: ses lèvres sont livides, comme tout le reste de son visage; il a les cheveux droits & hérissés.

La *rage* a des mouvemens semblables à ceux du désespoir, mais ils semblent encore plus violens; car le visage devient presque tout noir & couvert d'une sueur froide: les cheveux se hérissent, les yeux s'égarer, & sont dans un mouvement contraire l'un à l'autre. La prunelle se tire tantôt du côté du nez, & tantôt se retire à l'angle de l'œil du côté des oreilles: toutes les parties du visage sont extrêmement marquées & gonflées.

CHAPITRE XXIV. La compassion. L'attention vive aux malheur d'autrui, qu'on nomme compassion, fait abaisser les sourcils vers le milieu du front; la prunelle est fixe du côté de l'objet. Les narines un peu élevées du côté du nez font plisser les joues. La bouche s'ouvre; la levre supérieure s'élève & s'avance. Tous les muscles & toutes les parties du visage s'inclinent & se tournent vers l'objet qui cause cette *passion*.

Voilà une partie des mouvemens extérieurs que l'on remarque sur le visage: mais, comme nous avons dit au commencement de ce discours, que les autres parties du corps peuvent servir à l'expression, il est bon d'en dire quelque chose.

Si l'*admiration* n'apporte pas un grand changement dans les traits du visage, elle produit aussi très peu d'agitation dans les autres parties du corps, & le premier mouvement peut se représenter par une personne droite, ayant les deux mains ouvertes, les bras approchant un peu du corps, les pieds l'un contre l'autre & dans une même position.

Mais dans l'*estime*, le corps sera un peu courbé, les épaules tant soit peu élevées, les bras

ployés & gênant le corps, les mains ouvertes & s'approchant l'une contre l'autre, & les genoux pliés.

Dans la *vénération*, le corps sera encore plus courbé que dans l'*estime*; les bras & les mains seront presque joints, les genoux iront en terre, & toutes les parties du corps marqueront un profond respect.

Mais en l'action qui marque la *foi*, le corps peut être tout à fait incliné, les bras ployés & joignant le corps, les mains croisées l'une sur l'autre, & toute l'action marquant une profonde humilité.

Le *ravissement* ou *extase* peut faire paroître le corps renversé en arrière, les bras élevés, les mains ouvertes, & toute l'action marquant un transport de joie.

Dans le *mépris* & l'*aversion* le corps peut se retirer en arrière, les bras seront dans l'action de repousser l'objet pour lequel on a de l'aversion; ils peuvent aussi se retirer en arrière: les pieds & les mains feront la même chose.

Mais dans l'*horreur*, les mouvemens doivent être bien plus violens que dans l'*aversion*; car le corps paroitra fort retiré de l'objet qui cause de l'horreur; les mains seront ouvertes & les doigts écartés, les bras fort serrés contre le corps & les jambes dans l'action de courir.

La *frayeur* a bien quelque chose de ces mouvemens; mais ils paroîtront plus grands & plus étendus; car les bras se roidiront en avant, les jambes seront dans l'action de fuir de toutes leurs forces, & toutes les parties du corps paroîtront dans le désordre.

Toutes les autres *passions* peuvent, suivant leur nature, imprimer des actions au corps; mais il y en a dont ces actions ne sont presque pas sensibles, comme l'*amour*, l'*espérance* & la *joie*; car ces passions ne produisent pas de grands mouvemens.

La *tristesse* ne produit qu'un battement de cœur, & cet abbattement se remarque en toute les parties du corps & du visage.

La *crainte* peut avoir quelques mouvemens pareils à la *frayeur*. Quand elle n'est causée que par l'apprehension de perdre quelque chose, ou qu'il n'arrive quelque mal, cette *passion* peut occasionner au corps des mouvemens qui seront marqués par les épaules pressées, les bras serrés contre le corps, les mains de même, les autres parties ramassées ensemble & ployées, comme pour exprimer un tremblement.

Le *désir* peut se marquer par les bras étendus vers l'objet que l'on desire, tout le corps peut s'incliner de ce côté-là, & toutes les parties paroîtront dans un mouvement incertain & inquiet.

Mais en la *colere*, tous les mouvemens sont grands & fort violens, toutes les parties sont agitées; les muscles doivent être fort appa-

rens, plus gros & plus enflés qu'à l'ordinaire; les veines tendues & les nerfs de même.

Dans le *désespoir*, toutes les parties du corps sont presque en même état que dans la colere; mais elles doivent paroître plus désordonnées: car on peut représenter un homme qui s'arrache les cheveux, se mord les bras, se déchire tout le corps, court & se précipite.

Il y auroit encore d'autres choses à remarquer, si l'on vouloit exprimer toutes les passions en détail, & donner une idée de toutes les circonstances qui peuvent les accompagner.

JUGEMENT de WINCKELMANN sur le caractère des passions de LEBRUN.

« L'expression égarée a été réduite en théorie, » dit Winckelmann, dans le traité des passions de Charles Le Brun, ouvrage qu'on » met entre les mains des jeunes gens qui se » destinent à l'art; non seulement les dessins » qui accompagnent ce traité donnent aux » physionomies le dernier degré des affections » de l'ame, mais encore il y a des têtes où » les passions sont poussées jusqu'à la rage. On croit » enseigner l'expression de la même manière que » Diogene enseignoit à vivre: je fais, dit-il » soit ce cynique, comme les musiciens qui » donnent le ton haut pour indiquer le ton » vrai. Mais l'ardente jeunesse a plus de penchant à saisir l'extrême que le milieu; il lui » sera difficile, en suivant cette méthode, d'attraper le ton véritable . . . le jeune dissinateur goute aussi peu les préceptes du calme » & du repos, que la jeunesse en général goute » ceux de la sagesse & de la vertu ».

A cette critique sévère, adoptée ou peut-être inspirée par Mengs, on peut répondre que Le Brun voulant démontrer le caractère des passions, devoit les faire connoître dans leur état le plus doux & dans leurs derniers excès. Il auroit dû seulement observer dans son discours, pour ne pas égarer les jeunes artistes, que ces excès devoient être fort rarement l'objet de l'imitation de l'art; qu'il falloit tout au plus en faire usage dans la représentation des personnages les plus vils, qui se livrent sans frein à tous les mouvemens de la nature, tels que des esclaves, des bourreaux, des gens de la lie du peuple. Mais ce que le Brun n'a point écrit dans son discours, il l'a écrit dans ses ouvrages de l'art, & c'est là qu'il faut chercher l'esprit de sa doctrine. On ne verra pas qu'il y ait donné le degré extrême des passions à ses figures principales; il le réservoit, quand il jugeoit nécessaire de l'employer, aux personnages qu'il livroit à la haine & aux mépris des spectateurs. Il ne craignoit pas d'altérer leur beauté

Beaux-Arts. Tome I.

par des passions convulsives, parce qu'il vouloit les rendre odieux ou méprisables.

EXTRAIT du traité de peinture de M. DANDRÉ BARDON, sur les passions.

Tout ce qui cause à l'ame quelque passion communique au visage une forme caractéristique. Cette forme est relative à l'altération des muscles qui se resserrent & se relâchent, s'irritent ou se relâchent, suivant la quantité d'esprits animaux qu'ils reçoivent. Les différentes passions peuvent se rapporter à quatre principales: passions tranquilles; passions agréables; passions tristes & douloureuses; passions violentes & terribles.

Dans les premières, qui sont formées par de douces impressions, les parties du visage restent dans leur assiette naturelle & ne souffrent aucune altération: tout doit annoncer la paix dont l'ame jouit.

Dans les passions agréables, toutes les parties du visage s'élèvent, se portent vers le cerveau, siège de l'imagination qui est délicieusement affecté.

Dans les passions tristes, la langueur met tous les muscles de la face dans une inaction qui en émousse l'esprit & la vivacité. Si la douleur s'y mêle, c'est par le tourment des sourcils qu'elle s'annonce.

Enfin les passions violentes & terribles tyrannisent le corps & l'esprit, inclinent les parties du masque, & les affaissent du côté du cœur navré de déplaisir.

Avant que d'exposer le détail des formes convenables à ces quatre situations, dévoilons une remarque qui renferme un des plus grands principes de l'expression. C'est dans les yeux, & particulièrement dans les divers mouvemens des sourcils, que les passions se caractérisent, & qu'elles paroissent d'une manière plus sensible.

Le mouvement qui élève le sourcil sans violence exprime les passions les plus douces; celui qui l'incline forcément, représente les plus féroces.

On distingue deux sortes d'élévations du sourcil. S'élève-t-il par son milieu? Il marque les sentimens agréables. Élève-t-il sa pointe vers le front? Il désigne la tristesse & la douleur. Alors il abaisse tellement son milieu, qu'il cache quelquefois une partie de la prunelle. C'est dans la sérénité ou dans les tourmens du sourcil que se lisent les symptômes du plaisir ou du chagrin. On peut en dire presque de même des divers mouvemens de la bouche.

Quelques exemples confirmeront ce que nous venons d'annoncer.

Dans les passions tranquilles, telles que
H h h h

l'admiration, le *désir*, l'*espérance*, qui agissent plus sur le cœur que sur le corps, les muscles ne sont agités d'aucune affection violente. Il se fait cependant quelque légère irritation sur les parties du visage. Dans l'*admiration*, par exemple, ce noble sentiment dont César est pénétré en apercevant la statue d'Alexandre, l'œil est un peu plus ouvert qu'à l'ordinaire; la prunelle est fixée sur l'objet qui cause ce sentiment; le sourcil est un peu plus élevé: mais les côtés en sont parallèles, & la bouche légèrement entr'ouverte ne perd rien des grâces que la nature lui a données. Cette *passion* ne change presque rien au reste du visage. Ainsi Didon ne perdit rien des agrémens de sa physionomie, en voyant avec admiration Enée aborder dans son palais.

L'âme est-elle affectée de sentimens agréables qui lui causent une émotion extérieure & sensible, tels que le plaisir & la joie? Les mouvemens des muscles sont un peu plus vifs, & les formes du visage beaucoup plus ressenties. Le front est légèrement ridé, parce que les muscles frontaux s'élèvent vers la partie supérieure de la tête où est leur origine. L'œil sensiblement ouvert laisse voir toute la prunelle tournée vers l'objet qui l'occupe. Tel Pygmalion regarde l'ouvrage de son ciseau. Dans cette agréable émotion, la bouche ouverte à demi élève ses coins du côté des joues, & semble rendre compte du plaisir que le cœur éprouve.

Le ris succède-t-il au plaisir & à la joie? Veut-on retracer Démocrite? Ses yeux sont presque à demi fermés; les sourcils, élevés vers le milieu, se rapprochent de la racine du nez; la bouche entr'ouverte & agrandie laisse apercevoir une partie des dents; ses coins retirés du côté des oreilles se relevent, suivant le mouvement des joues qui paroissent s'enfler & surmonter les yeux, à côté desquels elles forment des plis très sensibles.

Dans ces fortes de *passions* agréables, toutes les parties du visage s'accordent dans leurs divers mouvemens & concourent au même objet; au lieu que, dans les *passions* douloureuses & violentes, les muscles semblent être en contradiction pour mieux exprimer le désordre où l'âme se trouve plongée.

Si la douleur ou la sensibilité va jusqu'aux larmes; s'il s'agit d'exprimer sous des traits frappans la misanthropie d'Héraclite, ou les tendres adieux d'Andromaque & d'Hector, alors les pleurs se mêlent à la tristesse, le sourcil se comprime sur le milieu du front; les yeux presque fermés, & abaissés du côté des joues, contribuent au gonflement des narines, de tous les muscles, & de toutes les veines du front. La bouche abaisse ses côtés & forme des plis dans la partie inférieure des joues; la lèvre

de dessous paroît renversée & presse celle de dessus.

Veulons nous caractériser la colère d'Achille ou le désespoir d'Atalide? Que leur front soit extrêmement uni à l'endroit de ses éminences osseuses, & qu'il soit froncé par des plis qui se forment du haut en bas dans les autres parties où les muscles sont en contraction. Que les sourcils, abaissés dans leur milieu, se relevent en pointe du côté de leur racine; qu'ils s'y pressent l'un l'autre, & y forment des plis de chair qui s'unissent à ceux du front. Dans ce caractère, la prunelle égarée, étincillante, sera cachée en partie sous les paupières enflées & comprimées par les sourcils. Les narines, plus ouvertes qu'à l'ordinaire, s'élèveront d'une manière sensible, tandis que le bout du nez, agissant contradictoirement avec elles, paroitra se porter en bas. Les muscles, les tendons, les veines du visage se gonfleront à l'excès; la bouche sera moins ouverte par le milieu que par les côtés qui s'élargiront quarrément; la lèvre supérieure sera plus grosse & plus renversée que l'inférieure.

Tels sont les traits qui caractérisent le corps des principales passions; exposons ce qui doit en rendre l'esprit.

De même que le compositeur en musique, après avoir écrit en notes le corps du chant qu'il invente, en inspire au musicien l'esprit qu'il ne sauroit noter; tel le dessinateur, aux traits & aux formes qui présentent le corps de l'expression, ajoute les teintes & le clair-obscur qui lui donnent l'esprit. Ce n'est qu'à l'aide d'un sentiment délicat qu'on peut saisir, d'après le naturel, les diverses nuances de chaleur ou de lividité dans la couleur; de légèreté ou de vigueur dans les lumières, dans les ombres, & la finesse ou la fierté dans les touches que la *passion* occasionne.

Le même principe qui pousse les esprits dans les muscles, porte aussi dans leurs veines un plus grand volume de sang. Toute partie qui souffre une pareille irritation, en devient plus colorée; par la raison du contraire, celle d'où le sang se retire pour se porter au cœur en devient plus livide.

De la combinaison de ces deux nuances, résulte l'ame de l'expression. S'agit-il d'un mouvement de tristesse, où le sang se concentre au fond du cœur? Une lividité générale se répand sur la physionomie de Didon expirante, ou d'Artémise buvant les cendres de Mausole. Leurs lèvres sont dépouillées de leur incarnat, leurs joues pâlisent, leurs yeux seuls, noyés de pleurs, se ressentent de cette rougeur qu'occasionne l'irritation des glandes lachrymales. La nature affaissée paroît dans un anéantissement, dans un dérangement total. La couleur se

porte où elle n'a pas coutume d'être ; elle abandonne les parties qu'elle a coutume d'embellir.

Dans les expressions violentes , où le cœur gonflé retrécit les passages du sang , & le force à séjourner avec plus d'abondance dans les endroits où il se porte naturellement , une chaleur enflammée domine dans presque toutes les parties & s'élève jusques dans le blanc des yeux. Telle est la situation d'Hercule qui se brule sur le bucher , ou d'Anthée qu'Alcide étouffe. Mais tandis que les parties supérieures deviennent plus sanguines & que les inférieures conservent un ton de lividité , celles du milieu prennent une teinte roussâtre qui tient de la nuance des deux autres.

Une passion forte & qui se fait violence , telle que celle de Mithridate arrachant le secret de Monime , retient-elle le sang dans le cœur , & ne lui permet-elle d'en sortir que difficilement ? Une pâleur générale se répand sur la face du Prince dissimulé. Il n'est coloré que par les teintes verdâtres d'une bile extravasée qui , se mêlant aux tons des parties arrosées d'une petite quantité de sang , portent dans les yeux une pâleur jaunâtre qui peint énergiquement la jalousie & la terreur. Le Roi de Pont a-t-il pénétré le secret ? Il change de visage. Le trouble , la fureur , le désespoir l'ont subitement couvert des teintes les plus enflammées. La pâleur & la lividité ne sont répandues qu'autour de ses yeux & sur ses lèvres : tel est le jeu des passions violentes.

Dans les affections douces , la fraîcheur des teintes ne souffre presque aucune altération ; il est même des nuances qui en deviennent plus éclatantes. La pudeur d'un vif incarnat , & si les lèvres palissent , ce n'est que pour rendre le ton général plus vermeil. Le désir , l'espérance répandent plus de vivacité dans les yeux ; le chrystal de la lympe en devient plus net , & le visage entier se couvre d'une teinte plus animée. Telles sont les couleurs qu'impriment successivement sur le front de Suzanne , insultée & calomniée , les divers mouvemens qu'éprouve son innocence.

Par ces images , on sent avec quelle énergie les divers modifications du coloris prêtent l'esprit & l'amie aux *passions*. Joignons à ces nuances celles du clair-obscur. Ménageons des lumières douces , des ombres tendres aux expressions agréables ; répandons-y des demi-teintes suaves , de beaux reflets , & enrichissons les d'un moelleux convenable à la situation d'un cœur heureux , d'un esprit satisfait. Renaud & Armide , Acis & Galathée , Vénus & Adonis seront peints dans ce goût.

Portons au contraire la vigueur des bruns & le piquant des clairs sur cette physionomie qui présente le caractère de la férocité & de la rage ;

telle est la barbare Médée ; tel est le furieux Ajax. Que des lumières aiguës pèillent sur les convexités de leur front ; qu'une masse obscure couvre l'enchaînement de leurs yeux ; que ces ombres fières , contribuant à faire saillir les parties de leur tête , en articulent quarrément les os & en prononcent les principaux muscles. Ces exagérations raisonnées retraceront la violence des caractères & les convulsions du cœur qui en est affecté.

Les diverses nuances de couleurs & de lumières ont-elles rapproché l'expression du degré d'excellence que nous ambitionnons d'atteindre ? Les touches vont l'y conduire avec succès. Portons-les avec enthousiasme dans cette physionomie souffrante de Prométhée ou de Marfyas. Ranimons d'un tact hardi , ferme , vigoureux , ces formes fièrement prononcées. Qu'un crayon émouffé écrase d'une part la sanguine dans ces masses d'obscur , que de l'autre il porte une craie éblouissante sur le reluisant des convexités ; ou , qu'un pinceau nourri de couleur laisse partout des traces du feu qui l'anime ; qu'un ébauchoir savamment téméraire creuse avant dans l'argile , fouille sous les membres isolés & les détache habilement du fond.

Mais qu'une touche délicate & précieuse jette un tact fin & spirituel dans le caractère de cette jeune Aglaé ; que ce tact ménagé avec intelligence forme avec précision & avec goût les parties qu'il embellit ; qu'il soit fondu dans la pâte du crayon & de la couleur , dans l'argille même & qu'il soit partout relatif au caractère de l'objet qui le reçoit : hardi , large dans les masses de cheveux , dans tous les ornemens de la coiffure ; fin & spirituel au coin des yeux ; ressenti , vigoureux à l'endroit du nez ; doux & gracieusement lâché aux coins de la bouche ; répandant partout la vérité de l'expression , les richesses de l'art & le précieux de la nature.

Il est donc cinq moyens essentiels qui concourent à l'expression d'une tête : 1°. le bel ensemble ; 2°. les divers traits que la passion imprime sur le visage ; 3°. les variétés des tons qu'elle y jette ; 4°. les nuances de lumières & d'ombres que l'on dit y porter ; 5°. la convenance des touches dont il faut l'assaisonner. Ces deux derniers moyens , ainsi que le premier , dédommagent la sculpture des ressources du coloris qu'elle n'a pas. Le saillant réel des objets , la fierté des touches , qui entrent physiquement dans l'argile , sont les équivalens de la couleur locale. Leurs effets ne sont pas moins énergiques. Est-il de tableau qui peigne une expression plus vivement que le marbre du Laocoon ?

Mais en travaillant à l'expression , craignons de tomber dans le vice des grimaces qui ne sont que des exagérations maniérées. On af-

foiblirait le caractère d'une passion, si l'on adoucissait les traits, les teintes, les touches dans les endroits où les muscles sont en contraction : là, on ne risque rien de porter d'une main hardie des travaux, des effets judicieusement ressentis; il faut au contraire passer légèrement les détails & les accidens de lumière, affecter même de ne pas les traiter d'un style aussi prononcé, dans les parties qui sont moins intéressées à l'action. De cet adroit ménagement résultent l'énergie sans dureté, le caractère sans manière & l'expression sans grimace. Tel l'habile déclamateur, pour donner à son rôle l'âme & le sentiment, jette dans ses accens & dans son geste les nuances convenables à sa situation & au caractère du héros qu'il représente.

De sérieuses réflexions sur les belles têtes antiques de Mithridate (*) de Sénèque, d'Alexandre mourant, de Cléopâtre, d'Arrie, de Niobé, &c.; quelques observations sur les mouvemens de la nature, telle qu'on la rencontre fortuitement dans la société, feront, à cet égard, d'un très-grand secours pour l'artiste. Qu'il consulte surtout son miroir; qu'il étudie d'après lui-même quels sont, dans telles & telles expressions, les muscles, les traits, les teintes & les accidens qui caractérisent la situation de l'âme. Il est rare, ainsi que nous l'avons observé ailleurs, qu'un modèle qui n'est affecté d'aucun sentiment vrai, présente celui que nous ressentons avec autant d'énergie que nous pouvons l'exprimer, quand nous sommes notre propre modèle. Pugin fit, d'après ses jambes, celles de son Milton. Plusieurs habiles artistes ont eu recours à de pareils expédiens. Enfin, être touché soi-même, c'est le vrai moyen de toucher le spectateur.

Ne négligeons point de tracer sur des tablettes les divers caractères que la nature présente dans mille occasions. Méfions-nous de notre mémoire trop souvent infidèle, & des ressources que l'on rencontre difficilement, lorsqu'on en auroit le plus de besoin. Il faut épier les circonstances dont nous pouvons retirer quelque utilité, les saisir quand elles se présentent, & craindre de perdre, par une négligence irréparable, le fruit des hasards les plus heureux.

Tâchons aussi de nous pénétrer du sentiment de l'expression qui fait l'objet de notre étude, soit en nous formant l'image des choses absentes, comme si elles étoient présentes à nos yeux, soit en nous affectant par l'idée vive

d'une situation que nous avons éprouvée, ou dont nous avons vu d'autres personnes singulièrement touchées. N'oublions jamais que tous ces mouvemens terribles ou agréables, violens ou légers, doivent être naturels, & traités relativement à l'âge, à l'état, au sexe & à la dignité du personnage. Ces nuances, que l'art varie suivant la nature des situations & le caractère des hommes qui s'y trouvent, sont le chef-d'œuvre du discernement, de l'intelligence & du goût. Elles ont été l'objet de l'attention & des recherches que se sont proposées les Poussin, les le Sueur, les Lebrun, les Coypels, les Girardon, les Puget, les Coyssevox, les Coustous, &c. Elles sont d'une importance extrême pour arriver au degré d'excellence où les grands maîtres ont porté la science de l'expression.

NUANCES des PASSIONS. Je vais donner ici une idée de quelques passions principales; je les disposerai par nuances, & je suivrai l'ordre que leur indique la nature. Je crois avoir le premier établi ces nuances dans les *Réflexions sur la peinture*, que j'ai publiées à la suite du poème de *l'Art de peindre*. Je ne ferai que répéter ici ce que j'ai dit alors, & ce que le public m'a paru recevoir avec quelque indulgence.

Lebrun a ébauché ce sujet; j'ai emprunté de ce peintre célèbre ce que j'ai joint à mes propres idées.

Les malheurs ou la pitié sont ordinairement la cause de la tristesse.

L'engourdissement & l'annéantissement de l'esprit en sont les suites intérieures.

L'affaiblissement & le dépérissement du corps sont ses accidens visibles.

La peine d'esprit est une première nuance. On peut ranger ainsi les autres :

Inquiétude.

Regrets.

Chagrin.

Déplaisance.

Langueur.

Abattement.

Accablement.

Abandon général.

Ad humum, mœrore gravi, deducit & angit.
Hor. de arte poetica.

La peine d'esprit rend le teint moins coloré, les yeux moins brillans & moins actifs; la maigreur succède à l'embonpoint; la couleur jaune & livide s'empare de toute l'habitude du corps; les yeux s'éteignent, la faiblesse fait qu'on se soutient à peine, la tête reste penchée vers la terre; les bras, qui restent pendans, se rapprochent pour que les mains se joignent; la défaillance, effet de l'abandon,

(*) L'Auteur parle vraisemblablement de la belle tête antique qu'on a cru être celle de Mithridate, & qui est plutôt une tête de Bacchus.

laisse tomber au hazard le corps, qui, par accablement enfin, reste à terre étendu, sans mouvement, dans l'attitude que le poids a dû prescrire à sa chute.

Quant aux traits du visage, les sourcils s'élèvent par la pointe qui les rapproche; les yeux, presque fermés, se fixent vers la terre; les paupières abbatues sont enflées, le tour des yeux est livide & enfoncé, les narines s'abattent vers la bouche, & la bouche elle-même entr'ouverte, baisse ses coins vers le bas du menton; les lèvres sont d'autant plus pâles, que cette passion approche plus de son période. Dans la nuance des regrets seulement, les yeux se portent par intervalles vers le ciel, & les paupières rouges s'inondent de larmes qui sillonnent le visage.

Le bien-être du corps & le contentement de l'esprit produisent ordinairement la joie.

L'épanouissement de l'âme l'accompagne:

Les suites en sont la vivacité de l'esprit & l'embellissement du corps.

Divisons cette partie en nuances:

Satisfaction.

Sourire.

Gaieté.

Démonstrations, comme gestes, chants & danses.

Rire qui va jusqu'à la convulsion.

Eclats.

Pleurs.

Embrassements.

Transports approchans de la folie & ressemblans à l'ivresse.

Les mouvemens du corps étant, comme je viens de le dire, des gestes indéterminés, des danses, &c., on peut en varier l'expression à l'infini. La nuance du rire involontaire a son expression particulière, surtout lorsqu'il devient en quelque sorte convulsif: les veines s'enflent, les mains s'élèvent premièrement en l'air en fermant les poings, puis elles se portent sur les côtés, en s'appuyant sur les hanches; les pieds prennent une position ferme, pour résister mieux à l'ébranlement des muscles. La tête haute se penche en arrière; la poitrine s'élève; enfin, si le rire continue, il approche de la douleur.

Pour l'expression des traits du visage, il faut en distinguer plusieurs.

Dans la satisfaction, le front est serein; le sourcil, sans mouvement, reste élevé par le milieu; l'œil net & médiocrement ouvert, laisse voir une prunelle vive & éclatante; les narines sont tant soit peu ouvertes; le teint vif, les joues colorées & les lèvres vermeilles: la bouche s'élève tant soit peu vers les coins, & c'est ainsi que commence le sourire.

Dans les nuances plus fortes, la plupart de ces expressions s'accroissent. Enfin, dans le rire

& les éclats, les sourcils sont élevés du côté des tempes, & s'abaissent du côté du nez; les yeux, presque fermés, se relèvent un peu par les coins, du même sens que les sourcils; la bouche, qui laisse voir les dents, s'entr'ouvre en retirant les coins & en les élevant en haut; il s'en suit de là que les joues se plissent, s'enflent, & surmontent les yeux; enfin les narines s'ouvrent; les larmes, par cette contraction générale, rendent les paupières humides, & le visage animé se colore.

Parcourons de même les nuances que fait éprouver à l'âme & au corps le mal corporel en différens degrés.

La sensibilité est, je crois, la première.

Après elle, viennent:

La souffrance.

La douleur.

Les élancemens.

Les déchiremens.

Les tourmens.

Les angoisses.

Le désespoir.

Les signes extérieurs de ces affections sont des crispations dans les nerfs, des tremblemens, des agitations, des pleurs, des étouffemens, des lamentations, des cris, des grimemens de dents. Les mains serrent violemment ce qu'elles rencontrent; les yeux arrondis se ferment & s'ouvrent avec excès, se fixent avec immobilité; la pâleur se répand sur le visage; le nez se contracte & remonte; la bouche s'ouvre, tandis que les dents se resserrent; les convulsions, l'évanouissement, & quelquefois la mort en sont les suites.

L'âme, dans les souffrances extrêmes, paroît éprouver un mouvement de contraction: elle se retire, pour ainsi dire, & tous les esprits se concentrent. Les efforts qu'elle fait produisent l'égarement & le délire: enfin l'abattement & la perte de la raison sont naitre une espèce d'insensibilité.

Il est une autre sorte de mouvemens qu'occasionne le plus ordinairement la paresse & la foiblesse, tant du corps que de l'esprit.

C'est de-là que naissent:

L'irrésolution.

La timidité.

Le faiblissement.

La crainte.

La peur.

La fuite.

La frayeur.

La terreur.

L'épouvante.

Les effets intérieurs de cette passion sont l'avilissement de l'âme, la honte & l'égarement de l'esprit.

Les effets extérieurs fournissent des contrastes dans les gestes, des oppositions dans les men-

bres, & une variété d'attitudes infinies, soit dans l'action, soit dans l'immobilité.

Pour le visage, voici ce que Lebrun a fort bien remarqué.

Dans la frayeur, le sourcil s'élève par le milieu; les muscles qui occasionnent ce mouvement, sont fort apparens; ils s'enslent, se pressent & s'abaissent sur le nez, qui paroît retiré en haut, ainsi que les narines: les yeux sont très-ouverts; la paupière supérieure est cachée sous le sourcil; le blanc de l'œil est environné de rouge, la prunelle, égarée du point de vue commun, est située vers le bas de l'œil; les muscles des joues sont extrêmement marqués, & forment une pointe de chaque côté des narines; la bouche est ouverte; les muscles & les veines sont en général fort sensibles; les cheveux se hérissent; la couleur du visage est pâle & livide, surtout celle du nez, des lèvres, des oreilles & du tour des yeux.

L'opposition naturelle de ces mouvemens se trouve dans ceux qui naissent de la force de l'ame, de celle du corps, & que l'exemple, l'amour-propre & l'orgueil fortifient.

Force.

Courage.

Fermeté.

Résolution.

Hardiesse.

Intrépidité.

Audace.

Les effets intérieurs de ces mouvemens nuancés, sont la sécurité, la satisfaction, la générosité. Les effets extérieurs, quelquefois assez semblables, dans l'action, à ceux de la colère, n'en ont cependant pas les mouvemens convulsifs & désagréables, parce que l'ame conserve son assiette. Une forte tension dans les nerfs, une attitude ferme dans l'équilibre & la pondération, sans abandonnement; une contenance impérieuse, la tête élevée, le regard ferme, la poitrine haute, le corps développé, caractérisent, dans des degrés plus ou moins marqués, les nuances que je viens de parcourir.

Le courage embellit: il met les esprits en mouvement, il répand une satisfaction intérieure qui rend les traits imposans, & qui donne à tout le corps un caractère intéressant & animé au-dessus de l'habitude ordinaire.

On peut regarder la contradiction, la privation, la douleur occasionnée par une cause connue, la jalousie, l'envie & la cupidité, comme les sources qui produisent l'aversion depuis sa première nuance jusqu'à ses excès.

On en peut établir ainsi les passages:

Eloignement.

Dégoût.

Dédaign.

Mépris.

Raillerie.

Antipathie.

Haine.

Indignation.

Menace.

Insulte.

Colère.

Emportement.

Vengeance.

Fureur.

Les effets intérieurs de ces nuances sont principalement le refroidissement de l'ame, l'irritation de l'esprit & son aveuglement; ensuite l'avilissement & l'oubli de soi-même; enfin le crime que suivent le repentir, les remords & les furies vengeresses.

Les expressions extérieures de ces nuances sont très-différentes, très-variées. Cependant, jusqu'à l'indignation, les gestes sont peu caractérisés. Le corps n'éprouve que des mouvemens peu sensibles, s'ils ne sont décidés par les circonstances, & ces circonstances sont tellement indéterminées, qu'on ne peut les fixer.

Le corps entier, dans les dernières nuances, contribue à servir la *passion*. Ainsi, lorsque l'indignation produit les menaces, l'action est déterminée à s'approcher de celui qui en est l'objet: le corps s'avance, ainsi que la tête qui s'élève vers celle de l'ennemi à qui l'on annonce son ressentiment; les bras se dirigent, l'un après l'autre, vers le même point; les mains se ferment, si elles ne sont point armées; le visage se caractérise par une contraction des traits, comme dans la colère; le reste des nuances est tout action.

Je risquerois de passer les bornes que je me suis prescrites, & de faire un ouvrage entier, si je m'abandonnois à tout ce que présente cet objet intéressant. Ce seroit sans doute ici la place d'entreprendre, pour dédommager des traits affligeans que je viens d'ébaucher, quelques esquisses d'une passion non moins violente que les autres; mais dont les couleurs sont regardées comme plus agréables, & les excès même, comme moins effrayans.

Je pourrois parcourir la timidité, l'embarras, l'agitation, la langueur, l'admiration, le desir, l'ardeur, l'empressement, l'impatience, l'éclat du coloris, un certain frémissement, la palpitation, l'action des yeux, tantôt enflammés, tantôt humides, le trouble, les transports; & l'on reconnoîtroit l'amour.

On reconnoîtroit aussi ces graces dont j'ai déjà parlé (voyez l'article GRACES): ces graces qui se rejoignent ici naturellement à l'expression & aux *passions*. Mais lorsqu'il s'agiroit de suivre plus avant cette route séduisante, la nature elle-même m'apprendroit,

en se couvrant du voile du mystère, que la réserve doit être aux arts, ce que la pudeur est à l'amour. (*Article de M. WATELET.*)

PRATIQUE des artistes Grecs dans la représentation des PASSIONS

La beauté étoit le premier objet de l'art antique ; l'expression lui étoit subordonnée. Cependant les artistes ne sembloient pas sacrifier la seconde partie à la première ; mais ils évitoient de supposer leurs figures dans des situations où les mouvemens de l'ame eussent été trop nuisibles à la beauté des traits. Ceux des artistes modernes qui sont nés avec une ame douce & calme, ont le plus approché des anciens dans cette partie de l'art. Si les circonstances dans lesquelles a vécu Raphaël ne lui ont pas permis d'égarer en tout l'auteur de l'Apollon du Belvédère, on peut dire cependant que l'ame de l'artiste d'Urbain, avoit de grandes conformités avec celle du statuaire Grec.

Les anciens dans la manière dont ils exprimoient les passions, avoient une autre vue que celle de ménager la beauté. Ils auroient craint de choquer la décence, en ne donnant pas à leurs figures une action calme & tranquille. Ils prêtoient bien à certaines figures cet air de légèreté par lequel elles sembloient moins marcher sur la terre, que planer dans les cieux ; mais ils ne leur auroient pas donné cette marche précipitée qui suppose un effort, qui détruit la noblesse extérieure, & qu'ils regardoient comme immodeste & rustique. L'exemple de la figure d'Atalante n'est pas contraire à ce principe : elle court avec la légèreté du vol, & sans que la rapidité de son mouvement paroisse la pouvoir fatiguer ; sa beauté n'est point altérée, parce qu'elle ne fait pas d'efforts. Enfin les anciens ne donnoient de mouvemens forcés qu'à des esclaves.

Winckelmann, qui nous fournit cet article, remarque qu'ils observoient cet extérieur jusques dans leurs figures dansantes. On trouvera dans les antiquités d'Herculanum des exemples qui confirment l'opinion de l'ingénieur antiquaire. Il pense même que les mouvemens de l'art eurent de l'influence sur le maintien des danseuses, qu'elles chercherent à imiter les graces décentes dont ils leur offroient le modèle, & qu'elles s'imposèrent une bienséance qu'ils avoient consacrée. Les figures des Bacchantes étoient seules exceptées de cette loi. On peut remarquer que les danseuses étoient drapées de robes amples & longues, mais légères. Une statue de danseuse, placée au dessus de l'entrée du palais Caraffa-Colobrano, à Naples, a la tête couronnée de fleurs & de la plus sublime beauté. D'autres de ces statues ne semblent point avoir des têtes idéales ; ce sont

peut-être des portraits de danseuses célèbres ; car on sait qu'on leur élevoit des statues. Une épigramme de l'anthologie nous apprend qu'une danseuse eut une statue d'or à Byfance.

Le calme est religieusement observé dans la représentation des Dieux & même des Dieux subalternes. Jupiter n'a pas besoin de colère pour ébranler l'Olympe ; il suffit de l'agitation de ses cheveux & d'un mouvement de ses sourcils.

Winckelmann croit avoir découvert que, par ces mêmes idées de bienséance, les anciens ne représentoient aucune divinité d'un âge fait & grave avec les jambes croisées. On fait que cette position auroit été regardée comme indécente même dans la personne d'un Orateur. Il est vrai que, dans quelques statues, Apollon & Bacchus sont dans cette attitude ; mais c'est pour exprimer la vive jeunesse dans le premier, la douce mollesse dans le second. Elle convient à Apollon Pasteur, & c'est ainsi qu'il est représenté dans une statue de marbre de la Villa-Borghese, & dans une de bronze de la Villa-Albani. La même position est donnée à Mercure dans une seule statue, qui est dans la galerie du Grand-Duc de Florence. Il semble qu'elle ait été particulièrement affectée à Paris ; peut-être pour désigner sa profession pastorale, peut-être aussi pour marquer son caractère de mollesse. On ne la voit jamais aux Déeses dont l'antiquité est bien prouvée, mais on la retrouve quelquefois dans les Nymphes.

Les anciens se permettoient de donner cette position aux personnes affligées qui négligent leur maintien : ils la donnoient aussi aux dieux champêtres, tels que les Faunes, pour indiquer leur caractère simple & rustique.

Les anciens représentoient, dans les personnages héroïques, les passions réprimées par le courage & la sagesse. Quand on ne connoitroit de toute l'antiquité que les apophtegmes de Plutarque, on devroit savoir que c'est un contre-sens de représenter les anciens se livrant à la fougue & aux désordres des impressions de l'ame, même dans les crises les plus violentes de la nature. Xénophon continuant son sacrifice lorsqu'il vient d'apprendre la mort de son fils, doit-il être représenté dans l'abandon de la douleur. Quand un homme grave, mais souffrant, ne pouvoit résister au choc des affections violentes, il se couvroit le visage. Il auroit cru manquer à la décence & à lui-même en montrant son front dégradé par la douleur. C'est peut-être cette décence que Timanthe voulut observer, en couvrant d'un voile la tête d'Agamemnon.

Ces règles de bienséance, vraisemblablement introduites par la philosophie, ne paroissent pas avoir été connues du temps d'Homère.

Cependant Winckelmann semble croire que les artistes s'astreignoient à les observer même dans ceux de leurs ouvrages qui se rapportoient à ces temps anciens où des loix de convention ne contrarioient pas encore les loix de la nature. C'est que l'artiste, obligé de faire un choix entre les plus belles formes, se trouve réduit à un certain degré d'expression, pour ne pas dégrader, par la peinture des affections violentes, les beautés de la configuration. Il donne, pour exemples favorables à son principe, deux célèbres monumens de l'antiquité, dont l'un offre l'image de la plus grande terreur, & l'autre, de la plus grande souffrance; la Niobé & le Laocoon.

Les filles de Niobé sont représentées dans cet engourdissement des sens qui ravit à l'âme jusqu'à la faculté de penser, & que cause la présence d'une mort inévitable. La mère touche à ce moment où la fable suppose qu'elle fut changée en pierre, c'est-à-dire au moment où elle fut frappée de cette stupeur qui ressemble à la privation du sentiment. Cette suppression de sentiment & de pensée altère peu les traits de la physionomie, & permettoit à l'artiste d'imprimer à son monument le caractère de la plus haute beauté.

» Laocoon est l'image de la plus grande
» douleur qui puisse agir sur les muscles, les
» nerfs & les veines. Le sang en effervescence
» par la morsure des serpens se porte avec
» rapidité aux viscères, & toutes les parties
» du corps en contention expriment les plus
» cruelles souffrances; artifice par lequel le
» statuaire a mis en jeu tous les ressorts de la
» nature, & a fait connoître toute l'étendue
» de son savoir. Mais dans la convulsion de
» ces affreux tourmens, vous voyez paroître
» l'âme ferme d'un grand homme qui lutte
» contre ses maux, & qui veut réprimer l'ex-
» cès de la douleur ».

Cette observation de l'antiquaire nous semble de la plus grande justesse, & nous l'avions faite avant d'avoir lu son ouvrage.

Il remarque aussi que les poètes représentent Philoctète faisant retentir Lemnos de cris & de sanglots; mais que les artistes nous l'offrent dans l'état d'une douleur concentrée, tel qu'on le voit dans les marbres & sur les pierres gravées.

Le célèbre peintre Timomaque n'avoit pas représenté Ajax au moment de ses fureurs, lorsqu'il égorge un béliet qu'il prend pour le chef des Grecs: mais il avoit choisi l'instant où le héros, dans ce tranquille désespoir qui ressemble à l'apathie, réfléchit sur son erreur. C'est encore ainsi qu'il est figuré sur la table iliaque au Capitole, & sur plusieurs

pierres gravées. Une seule pâte antique le représente tuant un béliet.

Il ne faut cependant pas, avec Winckelmann, applaudir aux anciens, lorsque, par un désir excessif de ménager la beauté, ils ont altéré la vérité, comme lorsqu'ils ont représenté la décrépète Hécube à peine sur le retour de l'âge, & que, dans d'autres ouvrages ils ont fait les mères aussi jeunes que les filles: mais on leur applaudira d'avoir banni des monumens publics les expressions grimaçantes.

On ne louera point le Guide de ce que, dans le massacre des Innocens, il s'est permis à peine d'altérer la sérénité sur le front de leurs mères: mais on blâmera les artistes qui ont représenté ces femmes infortunées non moins hideuses, non moins furieuses, non moins enragées, que les bourreaux de leurs enfans.

Le principe des anciens étoit de représenter beaucoup avec peu, comme celui d'un grand nombre de modernes semble avoir été de représenter peu avec beaucoup, & de se jeter, par conséquent, dans l'exagération. Winckelmann compare leurs efforts avec ceux des comiques qui, sur les vastes théâtres de l'antiquité, exagéroient les gestes & outroient la vérité pour être remarqués des spectateurs assis aux derniers rangs. L'expression que les modernes donnent à leurs figures est, continue-t-il, celle que les anciens donnoient à leurs masques, qui devoient produire leur effet dans un grand éloignement. (L.)

PASTICHES (subst. masc.) du mot italien *pasticcio* qui signifie pâté. On donne ce nom à des tableaux qui ne sont ni originaux ni copies, mais qui sont composés de différentes parties prises dans d'autres tableaux, comme un pâté est ordinairement composé de différentes viandes. On a étendu la signification de ce mot à des ouvrages qui sont bien en effet de l'invention celui qui les a faits, mais dans lesquels il s'est servi à copier la manière d'ordonner, de dessiner, de colorer, de peindre d'un autre maître auquel il avoit dessein de les faire attribuer. On a vu des artistes parvenir à tromper en imitant ainsi de grands maîtres, quoique, dans les ouvrages où ils se contentoient d'être eux-mêmes, ils fussent loin de se montrer les dignes rivaux de ceux dont ils avoient contrefaire si bien la manière. Comme singes ils étoient pleins d'adresse; comme hommes, ils n'étoient que médiocres.

Nous allons extraire ici littéralement ce qu'on lit sur les *pastiches* dans l'*Idee du peintre parfait*, ouvrages imprimé avec les œuvres de de Piles & celles de Felibien.

Un peintre, dit l'auteur, qui veut tromper

de cette sorte, doit avoir dans l'esprit la manière & les principes du maître dont il veut donner l'idée, afin d'y réduire son ouvrage, soit qu'il y fasse entrer quelque partie d'un tableau- que ce maître aura déjà fait, soit que l'invention étant de lui, il imite avec légèreté non seulement les touches, mais encore le goût du dessin & celui du coloris. Il arrive très souvent que le peintre qui se propose de contrefaire la manière d'un autre, ayant toujours en vue d'imiter ceux qui sont plus habiles que lui, fait de meilleurs tableaux de cette sorte que s'il produisoit de son propre fond.

Entre ceux qui ont pris plaisir à contrefaire ainsi la manière des autres peintres, je me contenterai de nommer ici David Teniers, (*) qui a trompé & qui trompe encore tous les jours les curieux qui n'ont point été prévenus sur l'habileté qu'il avoit à se transformer en Bassan & en Paul Véronèse. Il y a de ces *pastiches* qui sont faits avec tant d'adresse, que les yeux même les plus éclairés y sont surpris au premier coup d'œil : mais après avoir examiné la chose de plus près, ils démêlent aussitôt le coloris d'avec le coloris & le pinceau d'avec le pinceau.

David Teniers, par exemple, avoit un talent particulier à contrefaire les Bassans : mais le pinceau coulant & léger qu'il a employé dans cet artifice, est la source même de l'évidence de sa tromperie. Car son pinceau, qui est coulant & facile, n'est ni si spirituel, ni si propre à caractériser les objets que celui des Bassans, surtout dans les animaux.

Il est vrai que Teniers avoit de l'union dans ses couleurs : mais il y régnoit un certain gris auquel il étoit accoutumé, & son coloris n'a ni la vigueur, ni la suavité de Jacques Bassan. Il en est ainsi de tous les *pastiches*, & pour ne s'y pas laisser tromper, il faut examiner, par comparaison à leur modèle, le goût du dessin, celui du coloris, & le caractère du pinceau.

Sans entrer dans les exceptions, on peut dire en général avec M. de Jaucourt (article *Pastiche* dans l'ancienne Encyclopédie) que les faussaires en peinture contrefont plus aisément les ouvrages qui ne demandent pas beaucoup d'invention, qu'ils ne peuvent contrefaire les ouvrages où toute l'imagination des artistes a eu lieu de se déployer. Les faiseurs de *pastiches* ne sauroient contrefaire l'ordonnance, ni le coloris, ni l'expression des grands maîtres. On imite la main d'un autre ; mais on n'imité pas

de même, pour parler ainsi, son esprit, & l'on n'apprend point à penser comme un autre, ainsi qu'on peut à apprendre prononcer comme lui. (*)

Le peintre médiocre qui voudroit contrefaire une grande composition du Dominiquin, ou de Rubens, ne sauroit nous en imposer plus que celui qui voudroit faire un *pastiche* sous le nom du Giorgion ou du Titien. On ne sauroit contrefaire le génie des grands hommes ; mais on réussit quelquefois à contrefaire leur main ; c'est-à-dire leur manière de manier le pinceau, d'employer les couleurs & de frapper les touches, ce qu'il y a de manière dans leur trait, les airs de tête qu'ils répètent, enfin tout ce qu'il peut y avoir de défectueux dans leur pratique. Il est plus facile d'imiter les défauts des grands hommes que leurs perfections.

Luc Giordano, peintre Napolitain, que ses compatriotes appelloient *il fa presto*, (le *dépêche* *besogne*) étoit, après Téniers, un des plus grands faiseurs de *pastiches* qui ait rendu des embuches aux curieux. Fier d'avoir contrefait avec succès quelques têtes du Guide, il entreprit de faire de grandes compositions dans le goût de cet aimable artiste, & des autres élèves du Carrache. Tous ces tableaux, qui représentent différens événemens de l'histoire de Persée, sont peut-être encore à Gènes. Le Marquis Grillo, pour lequel il travailla, le paya mieux que n'avoient été payés dans leur temps les artistes dont il se faisoit le singe. On est surpris, il est vrai, en voyant ces tableaux ; mais c'est de ce qu'un peintre, qui d'ailleurs, ne manquoit pas de talent, ait si mal employé ses veilles, & qu'un Seigneur Génois ait si mal employé son argent.

On rapporte que Bon-Boullogne faisoit à merveille la manière du Guide. Il fit un excellent tableau dans le goût de ce maître, que Monsieur, frère de Louis XIV, acheta chèrement, sur la décision de Mignard, pour un ouvrage du peintre Italien. Cependant le véritable auteur ayant été découvert, Mignard déconcerté dit plaisamment pour s'excuser : » qu'il fassé toujours des Gnides, & non pas » des Boullogne ».

Pour découvrir l'artifice des *pastiches*, on n'a guère de meilleur moyen que de les com-

(*) David Teniers, le jeune, plus célèbre que son père. Il imitoit les maîtres d'Italie & ceux de Flandres. Il a fait des *pastiches* que l'on prend pour des originaux de Rubens.

(*) Bien des peintres ont une manière habituelle d'ordonner qu'on peut imiter, des tons qui leur sont familiers, & que l'on peut contrefaire. Mais il faudroit desiner comme Raphaël, pour contrefaire son dessein ; il faudroit avoir son ame pour contrefaire son expression ; il faudroit avoir son génie pour contrefaire sa manière de composer ; j'entends ici par composer, faire concourir toutes les parties à l'objet que l'artiste se propose. (Note du Rédacteur.)

parer attentivement avec l'expression & l'ordonnance du peintre original, examiner le goût de dessin, celui du coloris & le caractère du pinceau. Il est rare qu'un artiste qui sort de son genre, ne laisse échapper quelques traits qui le décelent.

P A T E (subst. fem.) terme propre aux arts de peindre, de sculpter & de graver. On dit *peindre dans la pâte*. C'est exprimer la manière des peintres qui, dès le premier travail de la peinture à l'huile, qu'on appelle empâtement, chargent leurs tableaux de beaucoup de couleurs, & ont encore l'art de fonder les tons & de retrouver au milieu de cette quantité de couleurs, les formes de la nature. Cette façon de faire est ordinairement celle des coloristes. Il est presque impossible qu'elle soit celle des dessinateurs très corrects. Car on sent qu'elle rend inutile le soin que prennent tous les artistes qui visent à la pureté, de bien & scrupuleusement arrêter sur leur toile tous les traits, avant que d'y poser aucune couleur.

Se perdre dans la pâte & savoir s'y retrouver, comme on le dit quelquefois, est un effort de pratique bien remarquable; mais qui ne réussit que très rarement.

Un tableau tout d'une *pâte*, c'est celui où les couleurs sont couchées abondamment dans toutes ses parties, & dont le maniment de pinceau qui appartient à cette manière est partout soutenu.

Le mot *pâte* est presque toujours un éloge consacré au mérite de l'exécution. Ce mérite n'est guère senti que par les gens du métier, ou par les connoisseurs fort exercés dans l'étude des tableaux. On l'a vanté surtout depuis la chute de l'art; depuis qu'on s'est attaché principalement aux beautés qui proviennent de la main; depuis qu'on a fait moins d'efforts pour atteindre à la sévérité du *trait*, à l'esprit dans les expressions; & à la sublimité des pensées & des caractères; seules recherches des artistes restaurateurs de l'art.

Tintoret, Bassan dans l'école vénitienne; Salvator Rosa, peintre d'histoire, Feti, Carlo Lotti, un Rosa, peintre d'animaux, & quelques autres encore parmi les Romains; Rembrandt, Brauwer, Jacques Jordans chez les Hollandois & les Flamands; & chez nous la Fosse, Blanchard, &c, ont peint dans la *pâte*.

Ainsi la *pâte* n'est pas, comme on le voit, une qualité essentielle à l'art de peindre; au lieu qu'empâter est une méthode de pratique nécessaire dans tous les genres d'exécution.

En sculpture on se sert du mot de bonne *pâte*, quand on sent que l'artiste a usé grassement, largement, & aisément de ses matériaux. Cet éloge s'applique plus particulièrement aux ouvrages que les sculpteurs font en

terre, & aux plâtres formés dans les moules qui se fabriquent sur leurs modèles. Quelque moëlleux que soit le travail d'un marbre, il n'est pas d'usage de lui appliquer le mot de *pâte*.

Si un graveur a donné bien de la souplesse, de la largeur & surtout du moëlleux & de la couleur à ses tailles: on dit cette estampe est d'une belle *pâte*. Ainsi Wischer, Bolvert Woftermann, Abraham Bosse, Nicolas Dorigny, Rouffelet & Balechou sont des graveurs qui ont mérité souvent cet éloge. On peut cependant observer que cette expression est plutôt employée par les amateurs de la gravure, que par les graveurs eux-mêmes; ils disent plutôt, pour exprimer cette idée, qu'une planche est d'un burin large, d'un travail nourri, d'un grain moëlleux. (*Article de M. ROBIN.*)

P A T E U X (adj.) On dit quelquefois que des chairs sont *pâteuses* pour faire entendre qu'elles sont peintes largement, moëlleusement & dans la *pâte*. On dit aussi de la touche qu'elle est *pâteuse*, ce qui est l'opposé de la touche sèche. Mais on ne dit point d'un tableau qu'il est *pâteux*, quoiqu'on dise bien qu'il est peint dans la *pâte*.

PAUVRE. (adj.) Une tête *pauvre* est une tête ignoble, une draperie *pauvre* est celle qui manque de l'apparence d'ampleur, une composition *pauvre* est celle qui n'offre pas la richesse que promettoit le sujet, un dessin *pauvre* est le même qu'on appelle petit, mesquin, celui qui manque de grandeur dans les formes.

Quand l'adjectif *pauvre*, est placé avant le substantif, il signifie mauvais. Voilà un *pauvre* tableau, une *pauvre* statue, un *pauvre* dessin. Cet homme est un *pauvre* peintre, un *pauvre* dessinateur.

Le mot *méchant*, placé de même, prend la même signification. Un *peintre méchant* seroit un artiste d'un mauvais caractère; un *méchant peintre* peut être un très bon homme, mais c'est un artiste sans talens.

Attaquer Chapelain! Ah! C'est un si bon homme.

Mais le bon homme Chapelain étoit un *méchant poète*.

PAUVRETÉ. (subst. fem.) On appelle *pauvretés* dans l'art toutes les petites formes que présente la nature quand on l'examine de fort près, & que l'art doit négliger parce qu'elles s'évanouissent dès que l'on se place à une juste distance. C'est la recherche de ces *pauvretés*, le soin de les rendre avec exactitude, & le goût mesquin qui les fait préférer aux grandes

formes, qui constituent ce qu'on appelle un dessin pauvre.

PAYSAGE, (subst. masc.) dérivé du mot *pays*, parce qu'un *payage* est une représentation d'un *pays*, une imitation de quelque aspect de la campagne ou autrement de la nature champêtre.

La représentation qu'en fait la peinture & qui se modifie sous des formes innombrables, s'appelle *Tableau de paysage*.

On peut représenter les aspects de la campagne tels qu'ils s'offrent aux regards.

On peut, en peignant un *payage*, prendre pour base des aspects réels, mais auxquels on se permet de faire des changemens tels, que ces représentations soient en partie imitées de la nature, & en partie idéales.

Enfin l'on peut, sans sortir de l'atelier, peindre la campagne.

On peut en composer la représentation, telle qu'on l'imagine d'après toutes les combinaisons éparées sur la surface de la terre; on peut le colorer & l'éclairer à son gré d'après les effets de couleur & de lumière dont on se rappelle le souvenir.

Les aspects que l'on imite fidèlement & tels qu'ils se présentent, s'appellent des *vues*. ainsi l'on dit de l'Artiste qui emploie ainsi son talent, qu'il dessine ou qu'il peint des *Vues*.

Les aspects champêtres, imités en partie d'après la nature & en partie imaginés, sont des *payages mixtes*, ou des *vues composées*.

Les *Payages* créés sans autre secours, que les souvenirs & l'imagination, sont des *représentations idéales de la nature champêtre*.

Les *Vues* manquent souvent, par trop d'exactitude; des agrémens que l'imagination auroit pu leur prêter.

Les *Payages mixtes* ou *vues composées* abondent quelquefois en agrémens d'imagination, aux dépens de l'exactitude des plans perspectifs, ou d'une unité parfaite dans la vérité des effets de la lumière.

Les *représentations idéales* enfin (genre le plus noble du *Payage*, parce que le génie, s'y montre davantage) exigent aussi le plus grand talent & par cette raison, ce genre a produit les plus beaux & les plus mauvais tableaux de la nature champêtre.

Je vais offrir à mes lecteurs quelques développemens d'idées sur ces trois différentes classes qui embrassent toutes les sortes de *payages*.

DES VUES.

Les *vues* sont par leur nature les plus vrais

de tous les *payages*; mais ce ne sont pas ceux qui méritent le plus d'admiration, comme ouvrages de l'art. Elles sont relativement au genre du *payage*, ce que sont les *portraits* relativement à l'*histoire*.

Suivons un moment ce rapport :

L'impression la plus marquée que produise un *portrait* est celle qu'on éprouve, lorsqu'on reconnoît la personne représentée & que l'on s'intéresse à elle.

On peut encore être frappé d'une vérité d'imitation qu'on nomme *vérité de nature*. Nous éprouvons ce sentiment à la vue d'un *portrait* de Van-Dyck, du Titien, de Rembrand, dans lequel nous croyons apercevoir un homme ou une femme qui se présente à nous & semble prêt à nous parler; une impression plus faible, mais plus générale, est celle que produit un *portrait*, par la singularité des physionomies & des ajustemens.

Ramenons ces idées du genre du *portrait*, au genre des *vues*.

L'intérêt de ressemblance, dont j'ai parlé, est propre à ceux qui reconnoissent un aspect qu'on a représenté avec exactitude.

Ce plaisir regarde le possesseur, l'artiste qui a fait l'imitation & ceux qui, par des raisons particulières, attachent au lieu qu'on a représenté quelque intérêt personnel.

Je m'arrêterai un moment à chacune de ces impressions.

Celle qui regarde le possesseur est bornée à lui & tient à la personnalité.

Les impressions que ressentent les artistes en dessinant ou en peignant des *vues* & en jouissant de l'exacte ressemblance qu'ils s'efforcent de leur donner, sont plus intéressantes.

La nature & l'art concourent à l'envi à l'intérêt que leur causent ces représentations.

Aussi est-il difficile à quiconque n'a jamais dessiné ou peint d'après nature de se faire une juste idée de l'intérêt qu'éprouve l'artiste, lorsque choisissant, ou plutôt saisissant avec ardeur, une *vue* bien éclairée, enrichie d'accidens heureux, il se prépare à en faire le *portrait*, dans cette disposition favorable (on pourroit dire délicieuse) dont j'ai parlé à l'article qui explique ce que c'est que peindre avec amour. Dès le premier moment qu'il prépare ses crayons ou ses pinceaux, il voit déjà l'entreprise terminée au gré de ses desirs. A chaque trait s'accroît un plaisir que rendent plus vif les difficultés qu'il éprouve, les résistances que semble faire la nature pour tromper son empressement, les efforts qu'il redouble pour la saisir, ses jouissances enfin, à chaque faveur qu'il en obtient.

Mais la satisfaction la plus complète, (mais fort différente de ce qu'éprouve un homme bien épris) est celle qu'il goûte lorsqu'éloigné du modèle, il est frappé dans le *portrait* qu'il vient de faire, d'une *vérité de nature* & de certaines beautés dont il n'aurait jamais eu l'idée, s'il ne les tenoit pas de la première main.

Voilà l'image des plaisirs que procurent par eux-mêmes & pour eux seuls les arts & la pratique des talens. Eh ! si ces satisfactions sans remords, qui font oublier les maux & les peines, qui font couler le tems avec des mouvemens de rapidité si agréables, étoient plus connues, combien diminueroit le nombre des oisifs, victimes de l'ennui, qui s'efforcent de le fuir & le portent par-tout avec eux !

Les *vues* intéressent donc l'artiste imitateur par leur ressemblance, ainsi que les possesseurs des aspects imités ; mais elles peuvent intéresser quelquefois bien plus vivement encore ceux à qui ces aspects rappelleroient des souvenirs chéris.

Je laisse en juger ceux qui se représenteront Volmar, fixant les yeux bientôt mouillés de pleurs sur une *vue* fidèle des *Chalets* solitaires ou de l'*Elysée* de Julie.

Cette indication suffira certainement à ceux qui réunissent la sensibilité au goût des arts, & je passe aux impressions qu'occasionnent les *vues* par cette vérité qu'on appelle, en langage de l'art, *sentiment de nature*.

Cette sorte d'impression vient des droits de la vérité, dont l'ascendant est si absolu que, par instinct même, nous lui rendons hommage.

Ce que j'observe a tellement lieu dans la peinture, que souvent l'artiste ignore en quelle façon lui-même des beautés qui font le charme de son ouvrage & que les admirateurs de l'ouvrage en éprouvent l'attrait, sans démêler exactement la cause de leur plaisir.

Quant aux impressions que causent, ou la singularité, ou les accidens de la nature, elles ont lieu, parce que l'homme trouve du plaisir à être remué, & que les objets peu ordinaires produisent en lui cet effet.

Au reste, cet effet est relatif à son caractère & souvent même à la situation momentanée de son ame.

Ainsi des accidens bizarres de rochers, de torrens, de précipices arrêtent généralement les regards sur les imitations fidèles qu'en fait ; mais la représentation d'une solitude d'une caverne, d'une sombre forêt, fixera particulièrement le mélancolique, tandis que l'homme en souriant à son bonheur se plaira à contempler la *vue* d'un bocage ou d'un val-
lon émaillé de fleurs.

Ces différentes images me conduisent natu-

rellement à passer au genre de *payfages* que j'ai nommés *Vues composées* ou *payfages mixtes*.

Des payfages mixtes.

Dans ce genre combiné, le *payfagiste*, comme je l'ai dit, prend pour base quelque site conforme à son intention, mais il se permet dans les dispositions, dans les *accidens* ou dans les effets, des changemens que son imagination lui présente comme plus favorables à son art.

C'est dans ces sortes de *payfages* que se font distingués les Artistes nombreux & célèbres qu'a produit la Hollande.

Potter, Vanden-Velde, Ruysdael, Berghem, Heriman & tant d'autres, ont souvent peint, en les embellissant & en se permettant d'être plus ou moins fidèles, des aspects connus.

Plusieurs d'entreux se sont quelquefois restreints au portrait exact de quelque lieu, comme Van-Goyen, Vanden-Velde ; quelquefois encore, ils ont presque entièrement créé leurs *payfages*, comme Polembourg, Wouwermans, & dans ces cas, ils ont droit de prendre place dans la classe des *payfagistes* inventeurs ; mais en général la nature du pays que ces peintres ont habité, est tellement empreinte dans leurs ouvrages ; les études qu'ils faisoient continuellement, comme on le voit par le nombre de leurs dessins, y répandoient une telle vérité, que presque tout ce qu'on appelle l'Ecole Hollandoise établit l'idée que je viens de donner des *payfages mixtes*.

Aussi la nature semble-t-elle avoir eu dessein de les fixer à ce genre, en leur prodiguant des beautés qui lui sont infiniment favorables & en leur donnant à eux-mêmes comme habitans d'un pays froid & tranquille, un caractère national, propre au talent qu'ils ont exercé. Par-tout en effet se présentent en Hollande, aux regards des Artistes, de belles prairies, des canaux sans nombre, des troupeaux jouissant d'une abondance qui les embellit, des habitations villageoises dont les entours & l'intérieur, quoique rustiques, offrent une propreté peu commune & éloigne l'image de la pauvreté malheureuse ; les marchés, les fêtes, les noces, les foires ou kermesses, imitations souvent composées, sont cependant reconnoître, comme si on les avoit déjà vus, des pays où l'on n'a point été. Enfin ce pays favorable aux *payfagistes* de ce genre leur offroit des rendés-vous de buveurs, des tabagies où se présentoient souvent à leurs regards les effets des passions naturelles, avec une énergie grossière à la vérité, souvent même basse, mais que les Artistes, attachés

à tout ce qui tient à la nature, dédaignent moins que les gens du monde,

Voilà une partie des richesses que la nature du pays & des habitans dont je parle a prodiguées à des Artistes dont le caractère national est à l'égard des Arts, la patience, le goût de la propreté & de la vie sédentaire.

Aussi plusieurs ont-ils vécu séparés les uns des autres dans le lieu qui les a vu naître & dont la plupart portoient le nom. Ils n'ont point eu d'Académies fondées & célèbres, comme l'Italie & la France, mais leurs beaux & nombreux ouvrages déposés & conservés dans les collections des négocians enrichis, ont constitué ce que l'on nomme l'école nationale ou Holandoise.

Les artistes trouvoient donc, dans presque toutes les villes, quelques cabinets dans lesquels de bons tableaux de tous genres leur indiquoient les différentes routes de l'imitation. La nature se chargeoit de poser autour d'eux sans cesse le modèle.

Vouloient-ils imiter des animaux ? Ils en apercevoient de leur fenêtre dans toutes les attitudes qu'ils pouvoient désirer. Vouloient-ils connoître & représenter les effets des eaux & peindre des marines ? Pour peu qu'ils se transportassent d'un endroit à l'autre, ils avoient les spectacles les plus variés de ce genre : ils pouvoient, en navigeant, faire des études de tous les accidens de lumière & d'effets que présente une multitude de barques, de vaisseaux, de ports, de rades & de canaux. Dans les villes ils trouvoient pour monter leur coloris, un mélange heureux de bâtimens de brique, d'arbres, de verdure, de voiles, de ponts pittoresques qui, se reflétant dans les eaux, leur présentoient partout des tableaux composés richement, & brillans par la variété de la couleur.

La Hollande est donc le pays où naturellement doivent se trouver en plus grande abondance les *payfagistes* du genre *mixte* ou des *vues composées*, & dans lequel ils ont eu plus de secours pour ces sortes de tableaux. Il reste à parler des *représentations idéales de la nature champêtre*.

Des représentations idéales de la nature champêtre.

Il faut nous transporter en Allemagne, en France & surtout en Italie, pour nous faire une juste idée de ce genre.

Dans ces climats, les artistes de la peinture n'ont pas vécu à part comme en Hollande ; ils n'habiterent guère les campagnes, & d'une autre part, les modèles champêtres se trouvent dispersés de manière qu'il est besoin pour en faire usage, de les chercher, de les choisir.

Mais si nous nous arrêtons principalement à l'Italie, nous verrons premièrement que les aspects y sont généralement plus pittoresques & d'un caractère plus élevé que les sites de la Hollande : secondement que les esprits dans ce climat plus chaud, y sont aussi plus en mouvement que dans les plaines & les prairies Beligiques, & enfin qu'une transmission continuelle d'idées qu'inspirent la poésie, la musique & généralement tous les arts libéraux, porte sensiblement l'imagination vers le *beau idéal*. Ainsi les peintres de figures s'y sont livrés la plus part au genre héroïque & les *payfagistes* aux compositions de génie.

D'un autre côté, le caractère national qui porte aussi, dans les pays dont je parle, les hommes au goût des spectacles, des fêtes, par conséquent à des réunions, a conduit les artistes à former de nombreuses & célèbres écoles ; enfin l'émulation fort naturelle entre plusieurs petits états séparés, & un nombre d'artistes réunis, a excité leurs efforts & contribué à des succès distingués.

D'après ces observations générales, sur lesquelles il ne m'est pas permis de m'étendre, dans cet ouvrage, les sites dont les *payfagistes* Italiens se sont rempli l'imagination doivent être un mélange des grands aspects qu'offrent leurs pays & des fabriques intéressantes qui les embellissent ou qui les ont jadis embellis ; restes imposans qui attestent la vérité des récits qu'en font les historiens & les poètes. Les montagnes, les torrens qui s'y précipitent, les belles collines, les lacs, les vallées fertiles, ont dû naturellement faire la base des *payfages* Italiens ; les fabriques nobles, les temples, les monumens antiques & ruinés, ou modernes & majestueux, fournissoient les accessoires.

C'est donc là que devoit s'établir, dans toute sa pompe, l'*idéal* champêtre, & c'est là qu'ont dû se montrer, & que se sont montrés en effet plus nombreux les artistes de tout genre. Le reste de l'Europe, sans excepter la France, a reçu de l'Italie les germes qui ont produit les arts. Depuis cette époque on n'a pas cessé d'aller, comme en dévot pèlerinage, renouveler ces semences, d'autant plus précieuses qu'elles sont plus sujettes à dégénérer sur les sols étrangers.

Par ces soins, le genre héroïque de l'histoire & le genre du *beau paysage idéal*, nous ont été transmis.

Mais comme le caractère du climat qui influe sur les sites, influe encore sur les idées, les usages & les occupations de ceux qui l'habitent, il en est résulté des diversités très remarquables entre les écoles & en général, entre les ouvrages des peintres d'Italie & ceux de nos peintres.

Pour nous restreindre ici au seul genre du *paylage* qui est l'objet de cet article, il ne s'est trouvé dans les environs de notre capitale où les arts semblent fixés, ni le ciel souvent serein & presque toujours chaud du midi, ni cette nature *grandiose*, dont abonde l'Italie, ni ces fabriques imposantes, ni ces ruines majestueuses qui y arrêtent si souvent les regards & qui rappellent à l'esprit Rome ancienne & par elle la Grèce immortelle.

Il ne s'est pas rencontré non plus que les habitans de nos états, longtemps troublés par les guerres, disposés par caractère à changer de goûts & de lieux, fussent sensibles aux charmes de la nature champêtre. Il n'est donc pas étonnant que nos *payagistes* aient suivi peu exactement les routes des *payagistes* Hollandais, ou celles des artistes Italiens.

Ils ont dû peindre le plus souvent de pratique, ou d'après des idées suggérées, & tomber par là dans la manière la plus pernicieuse à tous les arts, je veux dire, l'imitation des imitations.

On ne doit pas cependant douter que je n'admète des exceptions. Il en est qui se présenteront aux défenseurs des arts patriotiques, au nombre desquels je fais profession de me ranger.

Mais gardons-nous de nous autoriser des noms imposans des Lorrains & des Poussins; car on nous observeroit que, naturalisés, pour ainsi dire, dans l'heureuse Italie, qu'ils affectionnoient & où ils ont passé une grande partie de leur vie, ils ont profité de tous les avantages & de toutes les inspirations de leur patrie adoptive.

On peut donc, je crois, penser que la plus grande partie de nos peintres *payagistes* ont jusqu'ici traité leur genre trop idéalement, ou qu'ils ont copié la nature, d'une manière trop servile, d'après des imitations étrangères.

Ce n'est cependant pas que la France ne puisse offrir aux artistes des sites intéressans, variés, quelquefois majestueux, plus ordinairement agréables & rians. Notre climat, dans certaines parties, a des ressemblances avec l'Italie, à laquelle il confine au midi; il en offre le ciel & les productions. D'autres provinces partagent quelques-uns des avantages de la Hollande. Nos montagnes, nos fleuves, nos pays de bocages, nos fécondes vallées, sont des modèles heureux d'une nature qui nous appartient; mais nos artistes, si actifs par caractère, sont paresseux, lorsque pour tirer parti de ces richesses, il faut se priver des joissances de la capitale; car ressemblant en cela à nos possesseurs de biens de campagne, ils n'ont pas d'attrait réel pour les beautés & les mœurs champêtres. Le penchant invincible pour la sociabilité & l'appât des dissipations les

enchainent aux séjours où ces goûts sont plus complètement satisfaits.

Nos *payagistes* enfin, trop choqués du défaut qu'on reproche quelquefois aux peintres de figures, ne voyent pas d'assez près les modèles.

On pourroit penser qu'au moins nos *payagistes* pourroient trouver quelques secours dans les descriptions des poètes & des romanciers; mais les mêmes causes qui se sont opposées aux grands succès de nos peintres de *paylage*, ont influé sur les tableaux poétiques & sur les descriptions de nos auteurs. Aussi la plupart de ceux qui ont écrit dans le genre pastoral, ne consultant que leur imagination, ont décrit une nature trop idéale pour guider nos artistes à la vérité. En effet ceux de nos artistes qui ont parcouru avec d'Urfé les rives du Lignon, les bocages de l'Astrée, n'en rapportent guère que les images d'une nature maniérée.

O Gessner! O mon ami! C'est près de vous, c'est sur les bords des eaux lympides & ombragées de ce beau lac où vous avez guidé nos pas, qu'il faut étudier avec vous l'originalité piquante, simple & touchante des beautés de la nature. C'est là qu'on aperçoit encore une idée des mœurs qu'on desireroit avoir; c'est là qu'on trouve les sites qu'on voudroit habiter. Vous auriez imaginé & créé ces trésors, si les Théocrite, les Virgile, les Ovide ne vous avoient pas devancés. Les Muses vous ont fait naître peintre & poète, aussi vos ouvrages embellis des doubles charmes que vous y répandez, sont des Idylles pittoresques & vos *payages* des Idylles poétiques. Enfin, par un avantage qui vous distingue, vous charmez les sens & vous consolez de leurs peines & de leurs maux ceux qui s'occupent de vos ouvrages. Je me borne dans ces explications déjà assez étendues, aux trois divisions que j'ai tracées. Quant aux conseils par lesquels j'ai hasardé de terminer quelques articles de cet ouvrage, il me semble que si je les adressois à ceux des véritables amateurs qui s'occupent de la pratique de l'art pour en mieux connoître la théorie, je serois peut-être assez heureux pour faciliter les études pour lesquelles les loisirs sont souvent trop rares & trop courts.

Mais les bornes que je dois me prescrire m'arrêtent, & quant aux élèves, destinés à s'occuper absolument de la peinture, les études de la figure, par lesquelles ils commencent tous, leur donnent les principes dont ils ont besoin pour le *paylage*, & lorsqu'ils se sont initiés dans les grands mystères de l'histoire, ceux des imitations de chaque genre leur deviennent aisément familiers. (*Article de M. WATELET.*)

ADDITIONS à l'article PAYSAGE. Quoique l'article précédent soit d'une étendue assez consi-

dérable, il y manque un grand nombre d'observations techniques, nécessaires aux jeunes Artistes qui se destinent à la peinture du paysage : nous nous croyons donc obligés d'y joindre un assez long supplément.

De Piles, amateur éclairé, & ami de Dufresnoy, ce législateur des peintres, unissoit à l'amour de la peinture la pratique de cet art. On ne niera pas cependant qu'il ne se trouve, dans ses ouvrages, des opinions que les artistes ne conviendroient pas généralement d'adopter; mais s'il est sur-tout quelques parties bien traitées dans son *cours de peinture*, l'article du *paylage* tient entre elles le premier rang, & nous croyons très-utile d'en donner ici un extrait étendu. On ne nous reprochera pas, sans doute, de nous trop arrêter sur un genre, qui, considéré dans toute sa richesse, est le premier après celui de l'histoire.

C'est de Piles qui va parler, mais un peu plus brièvement que dans son livre.

Si la peinture dit-il, est une espèce de création, c'est le paysagiste surtout qui jouit d'une puissance qu'on peut nommer créatrice, puisqu'il peut faire entrer, dans ses tableaux, toutes les productions de l'art & de la nature : tout lui appartient : la solitude & l'horreur des rochers, la fraîcheur des forêts, les fleurs & la verdure des prairies, la lympidité, le cours rapide & écumeux & la marche tranquille & majestueuse des eaux, la vaste étendue des plaines, la distance vaporeuse des lointains, la variété des arbres, la bizarrerie des nuages, l'inconstance de leur formes, l'intensité de leurs couleurs, tous les effets que peut éprouver à toutes les heures la lumière du soleil, tantôt libre, tantôt enchaînée en partie par les nuages, ou arrêtée par les barrières que lui opposent des arbres, des montagnes, des fabriques majestueuses, des cabanes couvertes de chaume. Tout ce qui respire demande au paysagiste la gloire d'animer ses tableaux.

Deux styles différens peuvent former la division de ce genre ; l'un est le style héroïque (ou idéal) l'autre le style champêtre.

Tout est grand dans le style héroïque : les sites sont pittoresques & romanesques ; les fabriques sont imposantes & majestueuses. Les fabriques sont des temples, des pyramides, des obélisques, d'antiques sépultures, de riches fontaines : les accessoires sont des statues, des autels ; la nature offre des roches brisées, des cascades, des cataractes, des arbres qui menacent les nues. Elle n'est point telle qu'elle se montre familièrement à nos regards ; elle a réuni pour se manifester à l'artiste dans ses songes sublimes des parures qui lui ap-

partiennent ; mais qu'elle a coutume de se parer.

Dans le style champêtre, elle se communique sans ornemens & sans fard : quelquefois cependant elle réunit encore plusieurs beautés qu'elle dévoile rarement ensemble, & permet à l'artiste de lui prêter quelques parures simples, mais idéales, c'est-à-dire de rassembler dans son ouvrage des beautés qu'il n'a pas vu réunies. Il peut même emprunter quelques ornemens au genre héroïque, & joindre aux richesses les plus simples de la campagne des monceaux de ruines qui rendront plus touchans les charmes de la vie champêtre. S'il copie simplement la nature, son ouvrage ne sera plus que cette sorte de portrait qu'on appelle des vues. C'est alors qu'il doit surtout remplacer par les richesses du coloris celles qui manquent à l'aspect dont il fait une représentation naïve ; c'est alors qu'il doit relever le peu d'intérêt de sa composition, ou, si l'on veut, de sa copie, par des effets piquans, extraordinaires, & en même temps vraisemblables : s'il ne se permet de rien introduire d'idéal sur la terre, qu'il emprunte au moins quelque chose d'idéal à la lumière du ciel.

Le choix du site est ce qui doit occuper d'abord un peintre de paysages, comme le plan d'un édifice doit occuper d'abord l'architecte. Ce mot *site*, adopté dans la langue des arts, vient de l'Italien *sito* : il signifie la situation, l'assiette d'une contrée. Il est aisé de sentir que de cette première assiette plus ou moins favorable à l'art, doit dépendre, en grande patrie, le succès du tableau. Les sites doivent être bien liés & bien débrouillés par leurs formes ; en sorte que le spectateur puisse juger facilement qu'il n'y a rien qui empêche la jonction d'un terrain à un autre, quoiqu'il n'en voye qu'une partie.

Les sites les plus variés sont en même temps les plus heureux : mais si le peintre est obligé d'adopter un site plat & uniforme, il lui reste la ressource de le rendre agréable par la disposition d'un bon clair-obscur, & la richesse d'une belle couleur. Il doit s'attendre à trouver le spectateur d'autant plus difficile sur ces parties de l'art, qu'il trouvera moins d'objets attrayans dans la composition.

L'un des moyens les plus puissans de faire valoir un site, de le varier, de le multiplier en quelque sorte sans changer sa forme, c'est d'y répandre d'heureux accidens.

On appelle *accident* en peinture l'interception qui se fait de la lumière du soleil par quelque nuage, ou par quelque autre obstacle que le peintre suppose. Les accidens

distribuent sur la terre la lumière & l'ombre sous toutes sortes de forme, suivant la forme & le mouvement des obstacles qui arrêtent les rayons du soleil. On en voit journellement des exemples dans la nature, & ils sont si variés qu'on peut les regarder en quelque sorte comme arbitraires; le peintre en peut disposer à son gré, sans avoir d'autres loix que celles de son génie.

L'étude du ciel est très-essentielle au paysagiste. La couleur du ciel est un bleu qui devient clair à mesure qu'il approche davantage de la terre; c'est que les vapeurs qui sont entre nous & l'horizon, étant pénétrées de la lumière, la communiquent plus ou moins aux objets, suivant qu'ils sont plus voisins ou plus éloignés.

Il faut observer que, vers le couché du soleil, la lumière étant jaune ou rougeâtre, communique de cette teinte aux vapeurs, altère le bleu du ciel, & lui donne une teinte plus ou moins verdâtre.

Cette observation est générale : mais il en est beaucoup d'autres qui ne peuvent se faire qu'en considérant assidument la nature. C'est ainsi qu'on appercevra des nuages teints d'un beau rouge quoique frappés d'une lumière d'un jaune très-vif, & différentes nuées colorées d'un rouge différent, quoique toutes frappées d'une même lumière. Cet effet se remarque surtout au déclin du jour, à l'approche d'un orage, ou quand un orage vient de se dissiper.

Le caractère des nuages est d'être légers & aériens dans la forme & dans la couleur; & quoique les formes en soient infinies, il est utile de les étudier dans la nature. Pour les représenter minces, il faut les peindre en les confondant légèrement avec leur fond, surtout aux extrémités, comme s'ils étoient transparents : pour les représenter épais, il faut que les reflets y soient ménagés, de manière que, sans perdre leur légèreté, ils paroissent tourner & filer avec les nuages voisins.

Quoiqu'on voye dans la nature de petits nuages multipliés & détachés les uns des autres, cet effet est mesquin dans l'art. Si l'on introduit de ces petits nuages dans un tableau, il faut les grouper de manière qu'ils ne fassent qu'une masse.

Le caractère du ciel est d'être lumineux, & comme il est la source de la lumière, tout ce qui est sur la terre lui doit céder en clarté. S'il y a cependant quelques choses qui puissent approcher de la lumière, ce sont les eaux & les corps polis qui sont capables de recevoir des effets lumineux.

Mais le ciel ne doit pas être brillant partout : la plus grande lumière doit être ménagée dans un seul endroit; on la rendra plus sensible, en l'exposant à quelque objet terrestre

qui en relevera la clarté par sa couleur plus obscure.

Cette lumière principale peut encore être rendue plus sensible, par une certaine disposition de nuages, par le moyen d'une lumière supposée, ou qui peut être renfermée entre des nuées dont la douce obscurité sera insensiblement répandue de côtés & d'autres. On a de beaux exemples de ces effets chez les peintres Flamands qui ont le mieux entendu le paysage.

Les *lointains* sont plus obscurs quand le ciel est plus chargé; plus éclairés quand il est plus serein; quelquefois ils confondent avec lui leurs formes & leurs lumières. Les nuages sont moins élevés que les plus hautes montagnes, & l'on en voit les sommets s'élever au-dessus d'eux. Les montagnes couvertes de neige font naître dans les lointains des effets pittoresques; mais qui ne peuvent être rendus que par les peintres qui les ont observés.

Les *lointains* sont ordinairement bleus à cause de l'air qui s'interpose entre eux & le spectateur; mais plus ils sont éloignés, plus cette couleur s'adoucit.

Dans la dégradation des montagnes, il faut observer une liaison insensible par des tournans que les reflets rendent vraisemblables. On doit surtout éviter qu'elles tranchent avec dureté & semblent être decoupées sur ce qui leur sert de fond.

L'air qui est aux pieds des montagnes étant plus chargé de vapeurs, est plus susceptible que la cime de s'imbiber de lumière. Cependant si la lumière est fort basse, c'est la cime qu'elle frappe, & elle la rend très-lumineuse.

Comme le gazon offre différentes teintes de verdure, parce qu'il peut être composé de différentes sortes de plantes, & que ces plantes peuvent être plus ou moins fraîches, plus ou moins avancées dans leur végétation, plus ou moins voisines de leur destruction, le peintre a le moyen de réunir, de rapprocher, de distribuer, de confondre plusieurs sortes de verd sur un même terrain. C'est ce que n'ont pas négligé les coloristes, & entr'autres Rubens.

La forme des *roches*, leur dureté, leur couleur sont très-variées. Les unes sont d'une seule masse, les autres sont distribuées par bancs parallèles, d'autres sont composées de blocs énormes, dont quelques uns semblent menacer d'une chute prochaine. Quelques unes ont l'aspect d'édifices ruinés, quelques autres offrent des ondulations semblables à celles des flots de la mer. Mais toutes ont des interruptions, des fentes, des brisures; elles peuvent être tantôt nues, tantôt couvertes de mousses ou de plantes : toutes enfin peuvent inspirer à l'ar-

liste des variétés de formes & de couleur. Elles acquièrent un agrément nouveau, quand des sources, jaillissant de leur sein, & tombant en cascades, leur prêtent le mouvement & la vie.

On appelle *terrein* en peinture un espace de terre distingué d'un autre, & sur lequel il n'y a ni bois fort élevés, ni montagnes fort apparentes. Les terrains, plus que tout autre objet, contribuent à la dégradation & à l'enfoncement du paysage, par leurs formes, leur clair-obscur, leur couleur propre & la chaîne qui les lie.

Les *terrasses* sont des espaces de terre à peu près nuds. On ne les emploie guère que sur le devant du tableau. Elles seront spacieuses, bien ouvertes, & semées de quelques plantes, de quelques cailloux, de quelques pierres, de quelques débris.

Les *fabriques* sont les bâtimens dont un paysage est décoré. Si ces bâtimens ne sont que des cabanes, des chaumières, des retraites de paysans, on les appelle *fabriques rustiques* : mais on réserve le nom de fabriques par excellence aux édifices nobles & réguliers.

Les fabriques, suivant les circonstances, peuvent être d'une architecture grecque ou gothique, neuves ou ruinées. Les fabriques ruinées ou gothiques entraînent une idée de vétusté qui ne manque pas de charmes pour les âmes mélancoliques. Elles aiment à comparer la nature toujours jeune, toujours renaissante, avec les plus solides ouvrages de la main des hommes qui vieillissent & finissent par ne plus offrir que des décombres. Les fabriques nobles ajoutent au paysage beaucoup de majesté ; les fabriques rustiques réveillent les idées agréables de la vie douce & pure que menent ceux qui les habitent. On peut les accompagner avec goût de ces ustensiles que les habitans des campagnes laissent ordinairement hors de leurs retraites ; des échelles, des baquets, des cuves, de vieilles futaies, des auges, des charrettes, des charmes. Les chaumières sont d'autant plus pittoresques, qu'elles offrent plus le caractère de la vétusté.

Comme dans la nature une campagne arrosée est bien plus agréable qu'une campagne aride, il en est de même des campagnes feintes ou représentées par l'art. Les eaux leur prêtent un charme particulier, soit qu'elles tombent du creux d'un rocher ; soit qu'elles coulent avec impétuosité dans un ravin pierreux où elles se blanchissent d'écume ; soit que bordées de roseaux, elles s'avancent lentement sous la voûte des arbres qu'elles baignent ; soit que des blocs de roches menaçantes portent sur elles d'épaisses ombres ; soit qu'elles serpentent entre les cailloux & la verdure.

Beaux-Arts. Tome I.

Mais les peintres qui en introduisent dans leurs tableaux doivent être parfaitement instruits des principes de la réflexion aquatique. Ce n'est que par cette réflexion que les eaux en peinture offrent l'image de véritables eaux ; si l'artiste, ne consultant qu'une pratique aveugle, manque à la vérité, son ouvrage est privé de la perfection de son effet, & la jouissance du spectateur est troublée par ce défaut de justesse. Si les eaux sont agitées, leur superficie, devenue inégale, reçoit sur ses ondulations des jours & des ombres qui, se mêlant avec l'apparence des objets, en altèrent la forme & la couleur.

Le peintre ne sauroit trop étudier les objets qui sont sur les premières lignes du tableau : ils attirent les yeux du spectateur, impriment le premier caractère de vérité, & contribuent beaucoup à préparer l'opinion que l'on doit prendre de l'ouvrage.

Les plantes dont on enrichit les devants de la composition doivent être d'un beau choix & se distinguer par la grandeur de leurs formes. Il est très-utile d'en faire d'après nature des études dessinées & mêmes peintes. Elles auront un caractère frappant de vérité qui donnera de la confiance pour le reste de l'ouvrage, quoique les parties n'en soient pas traitées de même d'après le naturel. Ce sont les vérités qui, dans les arts, comme ailleurs, font passer le mensonge & le rendent séduisant.

On peut aussi placer sur le devant du tableau des troncs d'arbres abattus par l'orage, des branches encore chargées de leurs feuilles, des arbres déformés dont les tiges tortueuses tantôt évitent la terre & tantôt affectent de ramper à sa surface, des pierres chargées de plantes & de mousses, des fragmens de rochers, &c.

Les figures d'hommes & d'animaux peuvent être comprises au nombre des richesses qui ornent les devants des paysages : mais si ces figures sont mal traitées, elles ne font que dégrader l'ouvrage au lieu de l'embellir. Cependant elles ne sont que des accessoires à ce genre, & elles y font un mauvais effet, si elles offrent un fini plus recherché, plus précieux que celui des autres objets. Elles doivent être capables de soutenir l'attention du spectateur, mais elles ne doivent pas l'appeler principalement. Le paysage demande à être touché avec esprit, nous en avons dit ailleurs la raison ; il faut donc que les figures participent au même *faire*, & soient touchées de même. Il y a de très-beaux paysages, ornés de fort bonnes figures faites d'une autre main, qui nuisent au tout-ensemble par le défaut d'accord dans le *faire*.

Il faut aussi prendre garde que si, dans le paysage, les figures sont d'une trop grande

Kkk

proportion , elles rendent petites toutes les autres parties.

Les arbres sont un des plus beaux ornemens du paysage , & ce que de Piles en a écrit est trop raisonnable & trop utile pour que nous ne transcrivions pas en entier cette partie de son ouvrage.

» Quoique la diversité plaise dans tous les
» objets qui composent un paysage , c'est prin-
» cipalement dans les arbres qu'elle fait voir
» son plus grand agrément. Elle s'y fait
» remarquer dans l'espece & dans la forme.

» L'espece des arbres demande une étude &
» une attention particulière du peintre pour les
» faire distinguer les uns des autres dans son
» ouvrage. Il faut que , du premier coup d'œil
» on voye que c'est un chêne , un orme , un
» sapin , un cormore , un peuplier , un saule ,
» un pin , ou tout autre arbre qui , par une
» couleur ou une touche spécifique , puisse être
» reconnu pour une espece particulière. Cette
» étude est d'une trop grande recherche pour
» l'exiger dans toute son étendue , & peu
» de peintres l'ont même faite avec l'exactitude
» raisonnable que demande leur art. Mais il est
» constant que ceux qui approcheront le plus
» de cette perfection , jetteront dans leurs ou-
» vrages un agrément infini , & s'attireront
» une grande distinction.

» Outre la variété qui se trouve dans chaque
» espece d'arbre , il y a dans tous les arbres en
» particulier une variété générale. Elle se fait
» remarquer dans les différentes manières dont
» leurs branches sont disposées par un jeu de
» la nature , laquelle se plaît à rendre les uns
» plus vigoureux & plus touffus , & les autres
» plus secs & plus dégarnis ; les uns plus verts ,
» & les autres plus jaunâtres.

» La perfection seroit de joindre dans la pra-
» tique ces deux variétés ensemble. Mais si le
» peintre ne représente que médiocrement celle
» qui regarde l'espece des arbres , qu'il ait du
» moins un grand soin de varier les formes &
» la couleur de ceux qu'il veut représenter :
» car la répétition des mêmes touches dans un
» même *paysage* , cause une espece d'ennui
» pour les yeux , comme la monotonie dans un
» discours pour les oreilles.

» La variété des formes est si grande , que
» le peintre seroit inexcusable de ne la pas
» mettre en usage dans l'occasion , principale-
» ment lorsqu'il s'aperçoit qu'il a besoin de
» réveiller l'attention du spectateur. Car par-
» mi les arbres en général , la nature en fait
» voir de jeunes , de vieux , d'ouverts , de
» serrés , de pointus , d'autres à claire voie ,
» à tiges couchées & étendues ; d'autres qui
» font l'arc en montant , & d'autres en des-
» cendant , & enfin d'une infinité de façon
» qu'il est plus aisé d'imaginer que de décrire.

» On trouvera , par exemple , que le carac-
» tère des jeunes arbres est d'avoir les bran-
» ches longues , menues , & en petit nombre ,
» mais bien garnies ; les touffes bien refendues ,
» & les feuilles vigoureuses & bien formées.
» Que les vieux , au contraire , ont les
» branches courtes , grosses , ramassées & en
» grand nombre ; les touffes émousées , &
» les feuilles inégales & peu formées. Il
» en est ainsi des autres choses qu'un peu d'ob-
» servation & de génie fera parfaitement
» connoître.

» Dans la variété des formes de laquelle je
» viens de parler , il doit y avoir une distribu-
» tion de branches qui ait un juste rapport &
» une liaison vraisemblable avec les touffes ,
» en sorte qu'elles se prêtent un mutuel se-
» cours pour donner à l'arbre une légèreté &
» une vérité sensibles.

» Mais de quelque manière que l'on tourne
» & que l'on fasse voir les branches des arbres ,
» & de quelque nature qu'ils soient , que l'on
» se souvienne toujours que la touche en doit
» être vive & légère , si l'on veut leur donner
» tout l'esprit que demande leur caractère.

» Les arbres sont encore différens par leur
» écorce. Elle est ordinairement grise ; mais
» ce gris qui , dans un air grossier , dans les
» lieux bas & marécageux devient noirâtre ,
» se fait voir au contraire plus clair dans un
» air subtil ; & il arrive souvent , que , dans
» les lieux secs , l'écorce se revêt d'une mousse
» légère & adhérente qui la fait paroître tout-
» à-fait jaune. Ainsi pour rendre l'écorce d'un
» arbre sensible , le peintre peut la supposer
» claire sur un fond obscur & obscure sur un
» fond clair.

» L'observation des écorces différentes mé-
» rite une attention particulière. Ceux qui vou-
» dront y faire attention trouveront que la
» variété des écorces des bois durs consiste ,
» en général , dans les fentes que le temps y
» a mises comme une espece de broderie , &
» qu'à mesure qu'ils vieillissent , les crevasses
» des écorces deviennent plus profondes. Le
» reste dépend des accidens qui naissent de
» l'humidité ou de la sécheresse , par des ta-
» ches blanches & inégales.

» L'écorce des bois blancs donnera au pein-
» tre plus de matière à s'exercer , s'il veut
» prendre le plaisir d'en examiner la diversité
» qu'il ne doit pas négliger dans ses études.

On peut considérer sous deux points de vue
l'étude du paysage ; 1°. par rapport à ceux qui
n'ont pas encore pratiqué ce genre de peintu-
re ; 2°. par rapport à ceux qui en ont déjà con-
tracté une assez grande habitude.

Le dessin & la peinture des arbres sont ce
qui donne le plus de peine aux commençans.
On ne peut point leur donner , par écrit , la

pratique qui leur manque ; mais on peut les aider à faire quelques observations.

Tout arbre cherche l'air comme la cause de sa vie. Aussi dans leur accroissement , tous , si l'on en excepte le cyprès & quelques arbres du même genre , cherchent , autant qu'ils le peuvent , à s'écarter les uns des autres , & de tout corps étranger ; leurs branches , leurs feuilles montrent le même penchant. L'art doit exprimer dans la distribution des branches , des touffes , des feuilles , cet amour de la liberté qui fait leur caractère ; il faut qu'elles se fuyent , qu'elles s'écarteront les unes des autres , qu'elles tendent à se porter à des cotés différens. Rien , en tout cela , ne doit sentir l'arrangement ; cette diversité doit ressembler à un jeu du hasard , à un caprice de la nature qui souvent paroît bizarre , quoique jamais elle n'agisse sans cause.

Les ouvrages des grands maîtres , le spectacle de la nature , en apprendront , à ce sujet , bien plus que de longs discours.

» Parmi un assez grand nombre de ces maîtres de toutes les écoles , je préférerois les estampes en bois du Titien , où les arbres sont bien formés , & celles que Corneille Cort & Augustin Carrache ont gravées. Ceux qui commencent ne sauroient mieux faire que de contracter , avant toutes choses , l'habitude d'imiter la touche de ces grands maîtres , & , en les imitant , de réfléchir sur la perspective des branches & des feuilles , & de prendre garde de quelle manière elles paroissent lorsqu'elles montent & qu'elles sont vues par dessous , lorsqu'elles se présentent par dessus , lorsqu'elles se montrent de front & qu'elles ne sont vues que par la pointe , lorsqu'elles se jettent de côté , & enfin aux différens aspects dont la nature se présente sans sortir de son caractère. »

On copiera donc au commencement les estampes du Titien & des Carraches , & même leurs dessins , si l'on peut s'en procurer , & l'on tâchera ensuite d'imiter leur touche au pinceau. Si l'on ne peut avoir pour originaux les tableaux de ces maîtres , on cherchera du moins à étudier les ouvrages de ceux qui ont le mieux réussi dans ce genre. De ces études préparatoires , on passera à celle de la nature qu'elles auront appris à bien lire : car étant impossible , dans le *payage* , de la copier avec la précision qu'on peut mettre dans l'étude d'une tête , il est nécessaire d'apprendre d'abord , par l'exemple des maîtres , comment il faut la voir , la choisir , la saisir & en représenter une apparence séduisante , dans l'impossibilité où l'on est d'en représenter une copie fidelle.

Ceux qui ont déjà quelqu'habitude de dessiner ou de peindre le *payage* doivent amas-

ser des matériaux , & enrichir leurs porte-feuille d'études faites sur la nature ; ces études , qu'ils auront de fréquentes occasions d'employer , répandront la vérité dans leurs ouvrages , & leur donneront un prix que ne pourront disputer les artistes qui se livrent uniquement à la pratique.

» Je souhaiterois que le peintre copiât d'après nature les effets différens que l'on remarque aux arbres en général , & qu'il fit la même chose sur les différentes espèces des arbres en particulier , comme dans la tige , dans la feuille & dans la couleur. Je voudrois même qu'il en fit autant pour quelques plantes dont la diversité est d'un grand ornement pour les terrasses qui sont sur les devans.

» Je voudrois encore qu'il étudiât de la même manière les effets du ciel dans les différens heures du jour , dans les différentes saisons , dans les différentes dispositions des nuages , dans un temps serein , & dans celui des orages & des tonnerres. J'en dis autant pour les lointains , pour les différens caractères des eaux , & des principaux objets qui entrent dans le *payage* ».

Différens maîtres ont employé des procédés différens pour faire ces études. Les uns se sont contentés de dessiner les formes , les effets , les accidens dont ils étoient frappés. D'autres se munissant d'une boîte à couleur portative , les ont peints sur du papier fort (1) , d'autres se sont contentés de tracer les contours des objets & de les laver en couleurs à l'eau ; méthode par laquelle on n'atteint pas à la même vérité qu'avec les couleurs à l'huile , mais qui offre du moins des soulagemens & des secours à la mémoire. Quelques-uns se sont contentés d'observer attentivement , & se sont fiés à leur mémoire du soin de conserver ces observations ; méthode hasardeuse , ou plutôt toujours insuffisante. Quelques autres ont joint ensemble les pastels & le lavis. D'autres plus soigneux , traçoient la première fois à la campagne le contour des objets qu'ils croyoient dignes de leurs études , & retournoient ensuite les revêtir des couleurs qu'offre la nature , & des effets que procurent les variétés de la lumière.

Mais si l'artiste ne peut pas toujours se livrer à des pratiques qui supposent des préparatifs & de l'embarras , il peut du moins avoir toujours sur lui du papier & du crayon. Il doit donc se tenir toujours prêt à dessiner ce qu'il remarque d'extraordinaire ou d'intéressant pour son art , & marquer chaque objet d'un signe qui en indiquera les couleurs , (2) mais pour tirer

(1) M. Vernet , autant qu'il l'a pu , a toujours peint ses études d'après nature.

(2) C'est ce qu'a pratiqué M. Vernet , quand il n'avoit pas la commodité de peindre.

des études de ce genre tout l'avantage qu'elles peuvent procurer, il faut sans trop accorder à la mémoire, se hâter de les colorer dès qu'on en a la commodité.

Le *paysagiste* doit étudier la nature en toute saison, parce qu'il n'en est aucune dont il ne puisse avoir besoin de représenter les effets.

De Piles a terminé son article du *paysage* par des *observations générales*, dont la plupart ne doivent pas être négligées.

» Plus les feuilles des arbres sont près de la
» terre, plus elles sont grandes & vertes,
» parce qu'elles sont plus à portée de recevoir
» abondamment la sève qui les nourrit. Les
» branches supérieures commencent les pre-
» mières à prendre le roux ou le jaune qui
» les colore dans l'arrière saison. Il n'en est
» pas de même des plantes dont les tiges se
» renouvellent tous les ans, & dont les feuil-
» les se suivent dans un intervalle de temps
» assez peu considérable : la nature étant occupée
» à en produire de nouvelles pour garnir la
» tige à mesure qu'elle s'élève, abandonne peu
» à peu celles qui sont en bas, qui ayant
» accompli les premières leur temps & leur
» office, périssent aussi les premières. C'est un
» effet qui est plus sensible en certaines plan-
» tes, & moins dans d'autres.

» Le dessous de toutes les feuilles est d'un
» verd plus clair que le dessus & tire presque
» toujours sur l'argent. Ainsi les feuilles qui
» sont agitées d'un grand vent, doivent être
» distinguées des autres par cette couleur. Si
» on les voit par dessous lorsqu'elles sont péné-
» trées de la lumière du soleil, leur transparent
» offre un verd de la plus belle vivacité.

Il peut arriver qu'une même couleur régné dans tout un *paysage*, comme un même verd dans le printemps, un même jaune dans l'automne, ce qui donne au tableau l'apparence d'un camayeu : mais on peut interrompre cette monotonie en introduisant dans la composition des eaux, des fabriques, &c.

» L'arbre n'a point de proportions arrêtées ;
» une grande partie de sa beauté consiste dans
» le contraste de ses branches, dans la distri-
» bution inégale de ses touffes, enfin, dans
» une certaine bizarrerie qui semble un jeu
» de la nature. Ce jeu sera bien connu du
» peintre qui aura bien étudié le Titien & le
» Carrache. On peut dire, à la louange du pre-
» mier, qu'il a frayé le chemin le plus sûr,
» puisqu'il a suivi exactement la nature dans
» sa diversité avec un goût exquis, un coloris
» précieux & une imitation très fidelle. »

De Piles n'a point parlé d'une observation que le Titien a faite sur la nature, qu'il a transportée dans l'art, & qui est très utile à l'harmonie. C'est que les tiges des arbres en sortant de la terre en conservent quelque temps

la couleur, & ne prennent celle qui leur est propre que par degrés insensibles & à mesure qu'elles s'éloignent du sol. Si les arbres s'élèvent sur une terrasse, le pied de leur tige est blanchi par la poussière de cette terrasse même : s'ils sortent d'un lieu semé de verdure, cette verdure enveloppe leur pied, il en naît dans leur écorce, ou du moins cette écorce en reçoit les reflets. Si cet effet n'est pas constant, il se présente du moins assez souvent dans la nature, pour que l'artiste puisse le reproduire toutes les fois qu'il le juge agréable ou nécessaire.

Ajoutons ici ce qu'on lit sur le *paysage* dans l'idée du peintre parfait. » Comme ce genre de peinture contient en racourci tous les autres, le peintre qui l'exerce doit avoir une connoissance universelle des parties de son art ; si ce n'est pas dans un si grand détail que ceux qui peignent ordinairement l'histoire, d'ailleurs spéculativement & en général. S'il ne termine pas tous les objets en particulier qui composent son tableau ou qui accompagnent son *paysage*, il est obligé du moins d'en spécifier vivement le goût & le caractère, & de donner d'autant plus d'esprit à son ouvrage qu'il sera moins fini.

» Je ne prétends pas néanmoins exclure de ce talent l'exactitude du travail : au contraire, plus il sera recherché, & plus il sera précieux. Mais quelque terminé que soit un *paysage*, si la comparaison des objets ne les fait valoir, & ne conserve leur caractère, si les sites n'y sont pas bien choisis, ou n'y sont pas suppléés par une belle intelligence de *clair-obscur*, si les touches n'y sont pas spirituelles, si l'on ne rend pas les lieux animés par des figures, par des animaux, ou par d'autres objets qui sont pour l'ordinaire en mouvement, & si l'on ne joint pas au bon goût de couleur & aux sensations ordinaires la vérité & la naïveté de la nature, le tableau n'aura jamais d'entrée ni dans l'estime ni dans le cabinet des véritables connoisseurs.

» Il faut, dit M. Cochin, en étudiant le *paysage*, apporter de la réflexion & du raisonnement par rapport à ses formes. Il faut remarquer, dans chaque espèce d'arbres, comment les branches s'élèvent, si elles naissent deux-à-deux ou successivement, qu'elle est la forme de ses masses ou bouquets ; enfin la manière dont se terminent ses extrémités. Par exemple, le bouquet du chêne forme comme une sorte d'étoile élargie ; ceux de l'orme sont allongés & les extrémités s'échappent en baguettes ornées de petites feuilles ; le cyprès produit des bouquets à peu-près carrés-longs en hauteur ; le cedre se termine comme des aigrettes, &c. Si le peintre voyage, il doit remarquer surtout

» les espèces d'arbres pittoresques que l'on
 » trouve rarement dans son pays. Ainsi l'artiste
 » François observera les pins, les cyprès qui ne
 » sont pas communs en France. Il en obser-
 » vera la couleur de diverses distances. De
 » toutes ces choses, il faut faire des notes
 » avec des croquis pour s'en pouvoir ressou-
 » venir dans tous les temps & ne jamais se
 » fier à sa mémoire : les idées s'effacent bien
 » facilement, si rien ne les fixe.

P E

PEAU (subst, féminin) ce mot est d'usage pour le dessin & la sculpture, & on dit, *les mouvemens & les plis de la peau sont bien rendus..... : ce n'est pas assez d'être savant dessinateur, il faut encore faire sentir la peau, &c.*

La première de ces locutions seroit susceptible d'une longue discussion. Nous allons tâcher d'être concis, & de dire cependant tout ce qui est essentiel sur cette matière. Les artistes n'ont pas toujours étudié les principes qui doivent déterminer l'emploi des détails de la *peau*, ou leur exclusion. Delà sont venues des manières absolues, qui dans les uns ont produit des ouvrages pleins de mollesse, & dans les autres de la sécheresse & une extrême dureté.

Cependant les artistes antiques ont écrit clairement ces principes dans ces chef-d'œuvres qui nous ont été conservés ; & les bons observateurs ont bien vu que ces anciens maîtres n'ont pas introduit de détails dans les statues de leurs divinités, ni dans celles qui étoient destinées à être placées à une assez grande distance des spectateurs.

Examinons d'abord le motif de leur procédé dans la représentation des figures divines. On conviendra que les petites rides, les mouvemens fugitifs de la *peau*, toutes les inégalités accidentelles ou individuelles amoindrissent l'expression des muscles, seuls organes des mouvemens du corps humain.

Les formes que donne la *peau* sont accidentelles quand elles naissent ou de l'abondance des graisses ou de l'infiltration de la lymphe, ou enfin de la lâcheté de la fibre qui fait produire des plis dans la vieillesse ; elles sont individuelles par les habitudes grossières de nos membres, ou par la qualité épaisse, molle ou dure de son tissu. Les formes des muscles au contraires sont nécessaires, parfaites & invariables dans l'état de perfection. Alors la *peau* n'est plus qu'une enveloppe douce, fine, qui, sans matières intermédiaires, suit toutes les formes des muscles & ne laisse échapper de leur netteté & de leurs actions que ce qu'ils ont de trop dur dans leurs insertions & de trop

roide dans la figure des tendons qui les terminent. La *peau* adoucit infiniment les impressions des glandes, des grosses veines & des aponeuroses dont les détails n'offrent rien d'utile aux mouvemens, & qui n'ayant rien de fixe & de résolu, produisent des passages incertains, pauvres & souvent même rebutans.

Les Dieux représentés par l'art dans les formes convenables, ont dû être étudiés dans la nature humaine prise au moment de sa vigueur, & dans la beauté corporelle que donne une éducation active. Les statues antiques n'y admettent donc rien qui ne soit utile, choisi & distingué ; d'où est venu le style qu'on nomme sublime.

Quant au motif qui a pu déterminer les anciens à ne mettre que les grandes masses des formes dans les figures éloignées de la vue, il découle tout naturellement ; 1^o, de l'effet de la vision à laquelle les détails échappent à une grande distance : 2^o, de ce que les minuties amoindrissent les formes, de ce qu'elles nuisent à leur unité, & de ce qu'elles donnent à l'ouvrage le caractère de la foiblesse & de l'indécision.

Mais gardons nous de conclure à la vue de ces figures exemptes des détails de la *peau* que les anciens ignoroient l'art de les exprimer. Il suffit pour nous convaincre de leur excellence dans le rendu des rides & des plis, de considérer un certain nombre de leurs plus belles têtes, la figure de Seneque, & surtout celle du Laocoon pere où tous les passages d'une *peau* agitée par le gonflement des veines, la crispation des muscles cutanés, & la contraction violente des tendons, se font sentir de la manière la plus légère, la plus moëlleuse, & en même tems la plus précise.

D'après les éclaircissemens auxquels ce sujet intéressant nous a conduits, il est aisé de juger dans quels cas, & à quel degré on doit *faire sentir la peau*, & cela me conduit à examiner la seconde manière d'employer ce terme : *faire trop sentir la peau* est le défaut où tombe l'ignorance de certains dessinateurs ou sculpteurs qui ne sachant pas lire sous la *peau*, la cause des mouvemens, ne sont affectés que des détails que présente cette enveloppe ; d'où il résulte, comme je l'ai dit, un ouvrage mou, dont le défaut ne peut être jamais racheté par la manière d'opérer la plus *ragoutante*, pour me servir de l'expression consacrée à ce mérite d'exécution.

Ne pas *faire assez sentir la peau*, est le défaut de ces savans myologistes, qui, trop confians en leurs connoissances, ne copient pas assez la nature, & n'opèrent que d'après le résultat de leurs études anatomiques. Nous les comparerons, dans un genre à la vérité très-supérieur, à ces froids grammairiens qui

s'attachant essentiellement à l'exactitude scrupuleuse du langage, ne sentent pas le charme de s'abandonner à ces expressions inspirées, souvent peu correctes, qui partent toujours du sentiment, ou de la chaleur de l'esprit. L'homme qui ne fait pas assez sentir la *peau* est de même un pédant qui ne fait pas goûter les détails charmans qui font respirer les ouvrages de l'art. Ce défaut a cependant été celui de quelques beaux génies : nous nommerons entr'autres Jean Cousin, André Mantegna, & quelquefois même, osons le dire, le sublime Michel-Ange. Quiconque voudra trouver le milieu entre cet excès & celui du Pujet, de Rubens, de Bernin & autres, peut regarder les ouvrages de Raphaël, du Guide, les statues du Laocoon, du gladiateur, du rémouleur, la Vénus agenouillée, l'hermaphrodite & beaucoup d'autres, sans parler de plusieurs ouvrages distingués de peintres, dessinateurs & sculpteurs modernes.

Sur l'emploi du mot *peau*, il faut distinguer l'art du coloris de celui du *dessin*, parce qu'il ne s'applique guères qu'à cette dernière partie de l'art de peindre. On se sert du mot *chair* en parlant de ce qui regarde le pinceau ou le coloris, & on dit : *les chairs de Rubens sont fraîches & vives, celles du Titien sont vraies* & ainsi de tous les autres cas où l'on veut exprimer l'art de rendre en peinture les chairs de la figure humaine.

Il en de même de la gravure : le mot *chair* y est en usage & jamais celui que nous avons traité dans cet article.

(Article de M. ROBIN).

PEINDRE & PEINTURE; (v. & subst. f.)

Peindre, c'est imiter les objets visibles par le moyen des figures qu'on trace & des couleurs qu'on applique sur une surface.

D'après cette explication, l'action de *peindre* a deux buts principaux, d'où dérivent tous les autres. L'un de rendre l'imitation sensible à la vue ; l'autre de fournir à l'esprit l'occasion de juger à quel degré de perfection atteint cette imitation.

Peindre signifie donc en général *imiter* avec des couleurs.

Peindre signifie aussi l'action même qui opère l'imitation.

Cette action suppose les couleurs, les mouvemens de celui qui les emploie, les ustensiles avec lesquels il les met en œuvre & la nature des procédés dont il se sert.

On dit : *Cet homme fait profession de peindre; cet artiste peint avec facilité*, & enfin, *il peint ou à l'huile, ou à fresque, ou en détrempe, ou en émail, &c.*

Une partie des explications que je donne ici convient également au mot *Peinture* : c'est

pourquoi je réunis ces deux termes & je dois placer par ces mêmes raisons à la suite de ce mot, toutes les manières de *peindre*, ou toutes les sortes de peinture que je pourrai recueillir.

Avant ces détails, je dois encore m'arrêter un instant sur l'action de celui qui applique la couleur.

Cette action, ou maniement de la couleur, à l'aide des ustensiles qui y sont propres, a dû varier & se perfectionner en même tems que s'est perfectionné l'art.

Il ne paroît pas que jamais, même dans les plus grossiers usages qu'on ait fait des couleurs, la main seule ait pu suffire à placer & à mêler ou unir ces couleurs. On a donc été obligé naturellement d'employer des moyens qui d'une part fussent susceptibles de se charger de la couleur qu'on vouloit transporter & appliquer sur une surface destinée à être peinte, & de l'autre qui fussent faciles à mettre en usage. Le but qu'on a dû avoir dans le perfectionnement de ce procédé, étoit de concilier le plus parfaitement possible, ces deux convenances.

Nous savons que les anciens se sont servis d'éponges ; mais si l'éponge étoit en effet très-propre à se charger de la couleur, en la supportant liquide ; si l'éponge ajustée à une sorte de manche, pouvoit se prêter aux mouvemens de la main qui en faisoit usage ; d'un autre côté, la nature & sur-tout la forme de l'éponge ne pouvoit pas contribuer aussi facilement à former avec exactitude & légèreté les traits dont il est indispensable de se servir pour désigner certaines formes, figures & détails des objets qu'on imite en peignant.

On peut dire que nous n'avons peut-être pas une connoissance assez exacte de la manière dont les anciens artistes préparoient & mettoient en usage pour l'action de peindre, l'éponge qu'ils employoient ; mais il est à présumer que l'usage du pinceau, qui a été substitué à l'éponge, devoit remplir mieux l'intention des peintres. En effet le pinceau & la brosse, qui sont un assemblage de poils, peuvent, par leur disposition, se rapprocher & s'unir plus ou moins à leur extrémité : le pinceau surtout est susceptible de former une pointe qui rapproche ce moyen de ceux qu'on a sans doute employés de tout tems pour tracer les figures, les caractères & pour désigner les détails les plus fins de certains contours ou des formes de certaines parties. Les différens moyens qu'on a employés pour parvenir à cette finesse de détail, ont toujours dû être une pointe ; soit celle d'une plume, d'un roseau, d'un fillet, d'un poinçon, & enfin d'un pinceau.

Mais le pinceau, favorable aux détails, devoit paroître dans d'autres opérations de

l'art, moins propre à remplir bien l'intention de l'artiste. En effet, lorsqu'il s'agissoit d'appliquer la couleur d'une manière plus large, plus prompte, sur des surfaces vastes, ou pour représenter des objets qui n'exigeoient pas de détails, le pinceau ne remplissoit pas assez vite, ni assez convenablement l'intention de l'artiste.

La brosse, plus grosse & moins pointue que le pinceau, a été employée comme propre à se charger d'une plus grande quantité de couleur, à couvrir plus aisément de grandes surfaces & à appliquer plus promptement & plus abondamment la couleur.

Les peintres, avec la brosse & le pinceau, ont sans doute cru posséder à peu-près tous les moyens qui conviennent mieux & au but qu'ils ont en peignant, & à l'action de peindre. Du moins n'ont-ils rien inventé de plus depuis quelques siècles.

En effet la brosse & le pinceau étant ajustés au bout d'un morceau de bois léger, arrondi & proportionné dans sa longueur à l'usage qu'on en doit faire, ne chargent pas la main, ne gênent pas son action & se présentent à celle du bras, de la main & des doigts qui en accélèrent, en ralentissent & en modifient enfin le mouvement d'après le but de l'Artiste.

La brosse est ordinairement employée par les Artistes qui peignent d'une manière qu'on appelle *large*; manière qui convient & aux grandes surfaces & aux grandes compositions.

Le pinceau est plus en usage pour les petits tableaux & pour les ouvrages dans lesquels on s'étudie à rendre par un imitation exacte, fine & quelquefois minutieuse, les petits détails.

Je vais passer au mot *peinture*, & après quelques explications générales relatives à ce mot, je parlerai des différentes peintures, ce qui exige des détails assez longs. Ils se trouvent déjà dans plusieurs ouvrages; mais il n'en est pas moins indispensable de les offrir ici, en les abrégeant autant qu'il me sera possible & en y joignant, pour les rendre plus utiles & moins fastidieux, quelques observations sur les avantages particuliers à chacune, les inconvénients qui leur sont propres, les objets auxquels chacune d'elles peut être plus convenablement employée, & enfin les perfectionnemens dont elles seroient susceptibles.

Le mot *peinture* peut être envisagé ainsi que le mot *peindre*, sous des points de vue différens.

On dit, *la peinture est une merveilleuse invention qui donne pour ainsi dire, la vie à la matière, qui trompe la vue en faisant croire de relief des représentations qui, faites sur une*

surface plate, n'ont effectivement aucune saillie; enfin qui charme les yeux, intéresse l'esprit & affecte le cœur par les impressions les plus douces & les plus fortes qu'elle y fait passer.

On sent que la *peinture* dans cette acception, est prise pour l'art dans toute son étendue. Mais on dit encore : *cette peinture est d'un effet admirable; cette peinture ou ces peintures décorent d'une manière riche, agréable, intéressante le palais, le temple, la galerie dans lesquels on les a employées.*

Alors le mot *peinture* & *peintures* signifie les ouvrages peints. Il est générique, parce qu'il embrasse les coupes, plafonds & tous les ouvrages peints, soit qu'on les désigne par le nom de tableaux ou non.

On dit aussi : *cette peinture n'est pas durable, elle noircit, celle-ci ne résiste point à l'humidité, celle-ci convient dans les endroits exposés à l'air.* On entend alors par-là le matériel de la *peinture* & en même tems aussi, les différens procédés de *peindre* & ceux qui servent à apprêter les couleurs; on entend même par-là leur choix, leur nature, &c, ce qui conduit aux détails sur lesquels je dois m'étendre. On dit donc :

La *peinture* à fresque,
en détrempe,
à gouache,
en miniature
au pastel,
à la cire,
en mosaïque,
en pierres de rapport ou marqueterie,
en tapisserie, qui est une sorte de mosaïque,
sur le verre,
en émail & sur la porcelaine,
par planches imprimées,
en enluminant

(Article de M. WATELET, qui ne l'a pas terminé. Quelques uns des détails dans lesquels il promettoit d'entrer se trouvent dans ce dictionnaire, & les autres se ont placés dans le dictionnaire de la pratique des beaux-arts qui en fera la suite.)

PEINTRE. (subst. masc.) Celui qui par le moyen des couleurs imite les apparences de la nature visible. Cette imitation, considérée sous différens points de vue, est un métier, ou un art simplement agréable, ou un art utile.

L'homme qui ne fait que peindre, & même bien peindre, est un homme qui possède bien un métier fort difficile, & dont le mérite ne peut être apprécié que par les gens du même métier.

L'Artiste qui invente, compose & colore des conceptions purement agréables, qui flatte les yeux des spectateurs, mais qui ne parle

qu'à leurs yeux, est un artiste agréable ; & mérite le premier rang entre les décorateurs.

L'artiste qui se distingue par des conceptions nobles, grandes, profondes ; qui, par le moyen d'un dessin pur & d'une couleur plus capable d'arrêter les regards que de les éblouir, de les fixer que de les séduire, fait entrer dans l'ame des spectateurs les sentimens dont il est pénétré, les échauffe de son génie, leur inspire des pensées qui les occupent encore lors même qu'ils ne voyent plus son ouvrage : cet Artiste est un poëte, & mérite de partager le trône d'Homère.

C'est en se formant cette grande idée de son art que le peintre deviendra grand lui-même. Mais s'il n'y voit que des moyens de plaire, ou du moins d'étonner par le prestige de la couleur, par ce qu'on appelle la grande machine de la composition, il n'aura que la gloire secondaire d'être un coloriste, un machiniste, de flatter les yeux par des variétés & des oppositions de teintes, & par des agencemens industrieux d'une grande multiplicité d'objets ; c'est à cette place que des écoles presque entières doivent être condamnées.

Il en est de la peinture comme de la poésie. L'homme qui fait des vers, & qui n'y renferme que des idées communes, exerce le métier de soumettre des syllabes à une certaine mesure. Le poëte qui renferme, dans des vers bien faits, des idées purement agréables, n'exerce qu'un art d'agrément. Celui qui rend plus sublimes encore, par la magie des vers, des idées, des images déjà sublimes par elles-mêmes, est un grand poëte, un grand peintre ; il mérite la couronne que les Nations ont décernée à Homère, à Virgile, à Raphaël, au statuaire Auteur de l'Apollon antique : car pourquoi ne mettrions-nous pas au même rang les poëtes qui se sont exprimés par des paroles, par des couleurs, par des formes empreintes dans le marbre ou moulées sur l'airain ? C'est le même génie parlant des langues différentes.

Comme les grands poëtes, les grands peintres, les grands statuaire sont d'illustres Artistes, il n'est que trop commun de voir des hommes ordinaires, parce qu'ils font des vers, des statues, des tableaux, se croire de la même profession que ces hommes distingués, prendre leur mesquine vanité pour la noble fierté de l'art, se former une haute idée de leur état, parce qu'ils veulent inspirer une haute idée d'eux mêmes, & prétendre qu'on doit leur accorder une grande considération, parce que le hazard capricieux a mis dans leurs mains une plume, un pinceau, un ébauchoir, plutôt qu'un rabot ou une truelle : Ils se décorent avec orgueil du titre d'artistes ou de poëtes, sans examiner s'ils ne sont pas seulement des ouvriers dont le mé-

tier, très-peu respectable, est de compasser des syllabes, de couvrir une toile de couleurs, de pétrir de la terre ou de tailler du marbre.

Le peintre, le statuaire, vraiment artistes, méritent tous les hommages que l'on doit au génie : ils sont du nombre de ces hommes que les siècles avars accordent rarement à la terre. Sont-ils sublimes ? ils élèvent l'espèce humaine. Sont-ils seulement agréables ? ils lui procurent de douces sensations nécessaires à son bonheur ; car le plaisir est pour nous un besoin. Mais le peintre vulgaire, le statuaire médiocre, loin d'usurper la dignité d'artiste, & de s'enorgueillir de son usurpation, devroit se sentir humilié de n'exercer qu'un métier inutile. Quand on n'a pas les grands talens qui honorent l'humanité, il faut du moins la servir ; & quelle utilité peuvent tirer les hommes, pour leurs besoins ou pour leurs plaisirs, de mauvais tableaux ou de méchantes statues ? (*Article de M. L'EVEQUE.*)

PEINTRES. Un art n'est qu'un être métaphysique, lorsqu'on le considère indépendamment des ouvrages de ceux qui l'on exercé. C'est dans ces ouvrages qu'il existe, c'est dans ces ouvrages que l'on peut en prendre connoissance, c'est l'histoire de leurs auteurs qui forme l'histoire de l'art.

HISTOIRE de la peinture chez les anciens.

Le desir d'imiter est un des goûts naturels à l'homme ; la variété des formes & des couleurs est une des causes de ses plaisirs. Ainsi l'homme a dû partout chercher à imiter ce qu'il voyoit ; partout il a dû se plaire à tracer des formes variées, à réunir des variétés de couleurs. On a cherché quel peuple a inventé la peinture : cette invention, prise dans son état le plus grossier, a été faite partout.

Les peuples sauvages, qui cachent même à peine leur nudité, n'ont pas de galeries de tableaux, n'ont pas de riches étoffes qui sont des tableaux elles-mêmes : cependant ils ont une sorte de peinture, ils la portent toujours avec eux, ils se l'impriment douloureusement dans les chairs & savent la rendre ineffaçable. Les mères procurent de bonne heure à leurs enfans cette difformité qu'elles regardent comme une beauté ; elles leur piquent la peau avec des os aigus ou des arrêtes de poissons, & frottent ces plaies récentes de substances colorées. Ainsi les sauvages sont parvenus à s'identifier ce qui leur tient lieu d'étoffes richement peintes & de cabinets de tableaux. Ils ne risquent de les perdre ou de les voir altérer que par les blessures qu'ils recevront dans les combats.

Cette sorte de peinture est inspirée par le luxe ; une autre l'est par le besoin ; mais elle semble n'avoir été inventée que la seconde ;

car il est assez naturel à l'homme de faire marcher le superflu avant le nécessaire. Cette seconde sorte de peinture est celle qui conserve le souvenir des événemens : elle a précédé l'écriture. On a commencé par tracer la chose même dont on vouloit conserver la mémoire longtemps avant que d'imaginer l'art de l'indiquer par des caractères de convention. Les hiéroglyphes ont précédé l'écriture, & peut-être l'écriture alphabétique n'est-elle née que des abréviations de l'écriture hiéroglyphique.

La peinture n'a d'abord consisté que dans un simple trait ; on a commencé à indiquer le contour des objets, longtemps avant que d'en exprimer le relief & la couleur. L'art consistoit alors tout entier dans la partie que nous appellons dessin, & tant que cette partie a été connue seule, elle est restée dans le plus grand état de foiblesse : ses chefs-d'œuvre ressembloient à ces dessins que font les enfans dans leurs jeux. On demandera comment n'étant occupé que d'une seule partie, on ne l'a pas portée à la perfection ? Comment des hommes qui n'avoient à faire qu'un trait n'étoient pas parvenus à le faire au moins aussi bien que Raphaël, qui étoit distrait par la nécessité de s'appliquer en même temps au clair-obscur & à la couleur ? Une expérience constante fournit la réponse ; c'est que l'homme ne fait bien le moins, que quand il fait faire le plus.

Après avoir fait long-temps ces simples traits, on s'est avisé d'employer des matières colorantes pour imiter les couleurs des objets qu'on représentoit : on a imité une draperie jaune, en remplissant le trait d'une touche de couleur jaune, & une draperie bleue en remplissant le trait d'une couche de couleur bleue. La peinture n'étoit que ce que nous appelons de l'enluminure, & c'est en cet état qu'elle est restée chez bien des peuples à qui l'on ne peut même refuser le titre de peuples industrieux, tels que les Egyptiens, les Indiens, les Chinois.

D'autres peuples plus observateurs ont reconnu que, dans la nature, les objets avoient du relief, & qu'ils le devoient au jeu de la lumière ; ils ont inventé la partie de l'art qu'on nomme le clair-obscur. Les Grecs, observateurs plus fins, plus délicats, plus sensibles que les autres nations, ont inventé cette partie avant de trouver celle du coloris, & ils ont fait des peintures monochromes ou des camayeux avant de faire des tableaux coloriés, au lieu que d'autres peuples ont fait des tableaux coloriés ou enluminés, sans être jamais parvenus au point de pouvoir faire un camayeu. Il étoit naturel que la plupart des nations s'en tintent à l'enluminure, car elle a plus de charmes que le camayeu pour les gens qui ne connoissent point l'art, & les connoisseurs

de l'art ne se forment qu'en proportion de ce que l'art est plus ou moins perfectionné. Tant qu'une nation n'a pas de bons artistes & de bons connoisseurs, elle est réduite, pour l'art, au point de ce que nous appelons le petit peuple. Or, nous voyons que le petit peuple est plus flatté de voir des couleurs appliquées à couches plates, & d'autant plus brillantes qu'elles sont moins rompues, moins mélangées, que de voir la grisaille ou le camayeu fait par le plus savant artiste.

Mais il n'en est pas moins vrai que la peinture monochrome, la grisaille, le camayeu, exigent bien plus de talens & d'observations de la part de l'artiste, que la simple enluminure. L'enluminure ne consiste qu'à coucher une couleur bleue partout où l'on voit du bleu ; une couleur rouge partout où l'on voit du rouge : la peinture monochrome exige une observation très fine & très difficile de la dégradation qui donne le relief aux objets, & qui est causée par le jeu de la lumière & de l'ombre.

Quoique nous ayons regardé comme naturel à l'homme le goût de la sorte d'imitation que nous nommons peinture ; quoique l'on trouve quelque commencement de l'art de peindre chez presque tous les peuples ; il s'en faut bien que le plus grand nombre aient pratiqué l'art d'imiter la nature à l'aide du pinceau avec des couleurs délayées. Plusieurs n'ont jamais employé que la sorte de peinture que M. Watelet appelle en *couleurs seches*, dans son article *ORIGINE de la peinture*.

On peut peindre en couleurs seches en rapprochant des morceaux de bois de différentes couleurs ; c'est ce que nous appelons marquetterie : en rapprochant des pierres diversement colorées ; c'est ce que nous appelons mosaïque : en se servant de l'éguille pour attacher sur un fond des substances fibreuses, telles que le coton, la laine, la soie ; c'est ce que nous nommons broderie : en employant & distribuant ces mêmes substances à l'aide de la navette ; c'est ce que nous appelons travailler en étoffes. Bien des peuples n'ont employé que quelques-unes de ces manières de peindre, & l'on peut soupçonner qu'en général elles ont précédé la peinture au pinceau.

PEINTURE chez les Egyptiens.

Platon qui vivoit quatre cent ans avant l'ère vulgaire, assuroit que la peinture étoit exercée en Egypte depuis dix-mille ans, qu'il restoit encore des ouvrages de cette haute antiquité, & qu'ils n'étoient, à aucuns égards, différens de ceux que les Egyptiens faisoient encore de son temps. Sans regarder l'époque de dix-

mille ans , fixée par Platon , comme une époque précise , nous pouvons la regarder du moins comme une époque indéterminée qui remonte à une antiquité inexprimable. Le témoignage du disciple de Socrate nous prouve donc que l'art de peindre étoit fort ancien en Egypte , que les ouvrages de cet art étoient d'une très longue durée , mais que , pendant le cours d'un nombre inexprimable de siècles , les Egyptiens n'y avoient fait aucun progrès.

Nous parlerons avec plus de détail de l'art des Egyptiens dans l'histoire de la sculpture : il suffira de savoir ici que leurs figures peintes ou sculptées étoient toujours dans une position très roide , les jambes rapprochées , les bras ordinairement collés sur les flancs. Il sembloit qu'ils eussent pris pour modèles leurs momies emmaillottées.

Comme ils ne disséquoient point de cadavres , ils ne pouvoient connoître ni les véritables formes des os , ni celles des muscles , ni leurs fonctions. Aussi ne représentoient-ils pas les muscles sur leurs ouvrages , pas même ceux qu'ils auroient pu connoître à-peu-près en observant d'un œil studieux la nature vivante. On a prétendu qu'ils connoissoient l'anatomie ; mais ce n'est qu'un abus de mots. L'anatomie consistoit uniquement chez eux dans l'art de vider les cadavres pour les préparer à recevoir l'embaumement. Cet art grossier ne les conduisoit pas à mieux connoître la forme & les fonctions des os & des muscles , que les valets de cuisine ne connoissent chez nous l'anatomie du gibier & de la volaille , quoiqu'ils s'occupent journellement à vider des pièces de volaille & de gibier. Les Egyptiens pouvoient connoître la forme des entrailles ; & c'est précisément une partie de l'anatomie étrangère aux beaux-arts.

Les Egyptiens n'étoient beaux ni de taille ni de figure ; mais ils avoient du moins la conformation nécessaire à l'homme , & leurs artistes ne savoient pas rendre cette confirmation , puisqu'ils n'exprimoient pas les parties sensibles des muscles & des os , puisqu'ils négligeoient dans l'homme sa charpente & ses ressorts.

Ils étoient même fort incorrects dans l'ensemble de la tête ; car ils plaçoient les oreilles beaucoup plus haut que le nez. D'ailleurs ils donnoient à la face la forme d'un cercle plutôt que celle d'un ovale , ils faisoient le menton trop court & trop arrondi , ils arrondissoient aussi les joues avec excès , ils relevoient de même avec excès l'angle extérieur de l'œil & faisoient suivre à la bouche le même mouvement. Plusieurs de ces défauts pouvoient avoir leur principe dans la conformation naturelle des Egyptiens ; mais la manière dont ils pla-

çoient les oreilles ne pouvoit être fondée que sur leur caprice ou leur ignorance.

On a beaucoup célébré leur science dans les proportions : mais quand nous accorderions qu'ils observoient bien la longueur des différentes parties du corps , ils auroient encore été des artistes très défectueux , puisqu'ils n'en observoient pas la largeur , puisqu'ils ne pouvoient pas même l'observer dans l'ignorance où ils étoient de la forme des muscles. Que l'on prenne exactement la longueur de toutes les parties du célèbre Apollon du Belvedere , & qu'on fasse d'après ces mesures une statue à laquelle on donnera , pour la largeur des parties , des mesures toutes différentes de celle de l'Apollon ; on pourra faire une figure très mal proportionnée.

C'étoit d'ouvrages religieux que s'occupaient principalement les artistes Egyptiens , & ces ouvrages avoient une posture consacrée : ils avoient aussi des formes convenues , dont on ne pouvoit s'écarter , & ces formes étoient monstrueuses : c'étoient des corps d'animaux sous des têtes d'hommes ; c'étoient , sur des corps humains , des têtes d'animaux : & ces animaux étoient souvent eux-mêmes bizarres , imaginaires , & n'avoient point de types dans la nature.

Dire que les Prêtres ne permettoient pas de s'écarter des attitudes convenues pour les simulacres religieux , c'est dire qu'ils ne permettoient pas de perfectionner l'art en étudiant les mouvemens de la nature.

Supposons que depuis la renaissance des arts , on n'eût représenté en Europe que Jesus-Christ , la Vierge , les Apôtres , & un petit nombre d'autres Saints personnages , & que chacun de ces personnages eût eu son attitude consacrée dont on n'eût pu s'écarter jamais. Dans le temps où l'art étoit encore gothique , toutes ces attitudes auroient été trouvées , & l'on n'auroit fait que les répéter jusqu'aujourd'hui ; l'art au lieu de faire des progrès , auroit dégénéré , parce qu'il n'auroit consisté qu'en des espèces de copies qu'on auroit faites avec négligence. Bientôt chaque peintre auroit su tous ses Saints par cœur , comme Vateau , qui avoit été longtemps occupé chez un marchand du pont Notre-Dame à peindre toujours le même Saint Nicolas , disoit qu'il savoit son Saint Nicolas par cœur. Il faut , pour que l'art fasse des progrès , qu'il soit permis , & même nécessaire aux artistes , de représenter toutes sortes de personnages , d'actions , de proportions , de caractères , d'expressions de mouvemens.

Les monumens les plus connus de la peinture des Egyptiens , dit Winckelmann , sont les bandelettes des momies. Ces ouvrages ont résisté aux injures des siècles & sont encore soumis à l'examen des curieux. Le blanc , com-

posé de céruse, fait l'endaît de la toile; c'est ce que nous appellons *l'impression*. Les contours des figures sont tracés avec du noir, comme dans ceux de nos dessins au lavis dont on fait le trait à la plume. Les couleurs proprement dites ne sont qu'au nombre de quatre; le bleu, le rouge, le jaune & le verd; elles sont employées entières, sans être ni mélangées ni fondues. C'est le rouge & le bleu qui dominent le plus, & ces couleurs sont assez grossièrement broyées. Le blanc de l'impression est épargné aux endroits que le peintre a jugé à propos de laisser clairs, comme les modernes épargnent l'ivoire pour former les lumières dans la miniature, ou comme ils laissent travailler le blanc du papier dans les dessins. Cette description suffit, pour qu'il soit permis de prononcer que l'art des peintres Egyptiens, au moins dans ce genre, se bornoit à l'enluminure; car toutes les personnes qui ont quelque connoissance des arts conviendront que, sans teintes, sans mélange de couleurs, il ne peut exister de peinture véritable. Mais en général les Orientaux aiment trop l'éclat des couleurs vierges pour se permettre de les mélanger: ils croiroient gâter leurs ouvrages, s'ils osoient rompre la variété des couleurs naturelles. Tant qu'ils conserveront ce goût, qui est celui de l'ignorance, ils n'auront point de véritable peinture, puisqu'ils ne connoîtront ni la vérité ni l'harmonie.

La haute Egypte possède des peintures colossales qui n'ont été jugées que par les voyageurs; & les voyageurs sont ordinairement de bien foibles juges des arts. Winckelmann avoit raison de souhaiter que des artistes, ou du moins des hommes qui connoissent bien les arts, eussent pu examiner ces morceaux, & en indiquer la manœuvre, le style, le caractère. Des murailles de quatre-vingt pieds de haut sont décorées de figures colossales; des colonnes de trente-deux pieds de circonférence en sont couvertes. Suivant la relation de Norden, les couleurs de ces peintures sont entières, comme celles des momies: ce ne sont donc encore que des enluminures colossales: car la proportion ne change rien à l'essence des choses. Les couleurs sont appliquées sur un fond préparé & couvert d'un enduit, ce qui indique le procédé de la fresque. Elles ont, ainsi que les dorures, conservé leur fraîcheur pendant plusieurs milliers d'années, & le temps n'a pu les détacher des murs où elles sont appliquées. Winckelmann ajoute que tous les efforts de l'industrie humaine ont contre elles la même impuissance que le temps; ce qui doit être regardé comme une exagération de cet antiquaire trop souvent enthousiaste. La peinture peut avoir la solidité du mur sur lequel elle est appliquée; c'est un des caractères de

la fresque; mais il n'est point de muraille dont la force & l'industrie humaine, aidées par des instrumens d'acier, ne puissent dégrader la surface.

Il paroît que la grande occupation des peintres d'Egypte étoit de colorer de la vaisselle de terre, de peindre des personnages sur des coupes de verre, d'orner des barques, & de charger de figures les bandelettes & les caisses des momies. Ils peignoient aussi des toiles. Toutes ces branches d'industrie supposent des ouvriers peintres, & non des peintres artistes. La fonction de décorer les temples, &c. de figures relatives à la religion, & qui étoient toujours les mêmes pour l'attitude & pour la forme, ne suppose encore que des ouvriers. On ne dira pas que les arts soient aujourd'hui cultivés dans la Grece, quoique des ouvriers y peignent des images de dévotion qui sont toujours les mêmes. Les ouvriers qui peignent en Russie des Christs tenant un globe d'une main & donnant la bénédiction de l'autre, ne sont pas associés à l'académie impériale des beaux-arts.

Pline nous apprend que les Egyptiens peignoient les métaux précieux: c'est à dire qu'ils savoient les vernir ou les émailler. Il est douteux que ce fût un art: ce n'étoit probablement qu'un métier, qui consistoit à couvrir l'or & l'argent d'une seule couleur ou même de plusieurs couchées à plat.

Il est vraisemblable que les Egyptiens gardent constamment leur ancien style, jusqu'à ce qu'ils fussent passés sous la domination des Ptolemées.

PEINTURE chez les Perses.

Les Perses étoient si loin d'exceller dans les arts, qu'ils empruntèrent l'industrie des artistes Egyptiens lorsqu'ils eurent fait la conquête de l'Egypte. On connoît des médailles frappées en Perse sous les Rois successeurs de Cyrus: elles ne peuvent même être comparées à nos ouvrages gothiques médiocres. Elles ressemblent aux dessins que font les enfans qui n'ont point appris à dessiner.

Les tapis de perse étoient célèbres dans la Grece, même du temps d'Alexandre, & ces tapis étoient ornés de personnages: mais cela ne signifie pas que ces personnages fussent bien représentés. On connoît les caprices du luxe: on voit, dans les pays où les arts sont maintenant cultivés & même florissans, des riches acheter chèrement des magots de la Chine, tandis qu'ils mépriseroient un modèle d'un habile sculpteur, dont ils sont trop loin de sentir les beautés. C'étoit le mélange industrieux de la soie, & non la vérité des représentations de

la nature , que les Grecs admiroient dans les tapis de Perle.

Les Perses , ainsi que les Arabes , ont connu la mosaïque. Cette industrie est estimable quand elle reproduit d'une manière indestructible les ouvrages des grands maîtres : mais si les Perses n'avoient pas de bons tableaux à traduire en mosaïque , qu'importe qu'ils aient eu l'adresse de ranger d'une manière solide , des cailloux les uns à côté des autres ?

On ne connoît le nom que d'un seul peintre Persan : mais on l'a retenu , non parce qu'il étoit peintre , mais parce qu'il adapta au christianisme l'ancienne doctrine des deux principes. D'ailleurs , tout ce qu'on dit de Manès est fort incertain : il est même douteux qu'il ait été Persan : on dit qu'il se nommoit d'abord Curbicos , ce qui est un nom grec. Est-on plus certain qu'il étoit peintre ? On loue le peintre Giotto en Italie , parce qu'il fit un cercle sans compas : on loue , dit-on , le peintre Manès en Asie , parce qu'il tiroit des lignes droites sans règle. Cela prouve tout au plus que Manès avoit de la fermeté dans la main , & l'adresse du Giotto ne prouveroit rien de plus , si l'on ne savoit d'ailleurs qu'il fut le meilleur peintre de son temps.

Les Persans modernes n'ont fait aucuns progrès dans les arts. L'Empereur Schah - Abbas eut le caprice de vouloir apprendre à dessiner : il fut obligé d'avoir recours à un peintre hollandois qui se trouvoit alors dans les états.

PEINTURE dans l'Inde & au Thibet.

Les Persans modernes peignent des toiles ; les Indiens sont leurs rivaux dans ce genre d'industrie : mais ces peintures sont purement capricieuses. Elles représentent des plantes , des fleurs qui n'ont aucune existence ; elles ne sont estimées que par l'éclat & la solidité des couleurs.

D'ailleurs l'art des Indiens se réduit à présent , comme dans la plus haute antiquité , à représenter des figures monstrueuses , relatives à leur religion ; des animaux qu'on ne trouve point dans la nature ; des idoles à plusieurs bras , à plusieurs têtes , qui n'ont ni vérité dans les formes , ni justesse dans les proportions. On peut en voir quelques exemples dans l'ouvrage de M. Holwell.

J'ai vu des peintures originales du Thibet. Elles montrent beaucoup de patience , & sont remarquables par la finesse du trait : mais je parle ici d'une finesse ou plutôt d'une subtilité physique , & non de celle qui est une qualité estimable de l'art. Les peintres Thibétains auroient pu le disputer à Apelles & à Protogènes pour l'extrême ténuité du pinceau ; mais ce n'est que dans cette partie qu'ils pourroient

entrer en concurrence avec d'habiles artistes. On peut consulter l'*alphabetum Thibetanum* : on y trouvera la gravure de quelques ouvrages du Thibet.

On connoît aussi des idoles thibétaines en relief , ce sont les productions d'un peuple qui en est encore à l'enfance de l'art , & comme ce peuple est laid , il n'exprimera jamais l'idée de la beauté , qui seule peut conduire l'art à sa perfection. La même cause condamne pour toujours les Chinois , les Calmoucks & la nombreuse famille des Mongols à la médiocrité , si pourtant on peut espérer qu'ils fassent jamais assez de progrès pour y parvenir.

PEINTURE à la Chine.

Un peintre Italien nommé Giovanni Ghirardini a été à la Chine : c'étoit un artiste fort obscur ; mais son jugement sur les objets d'un art qu'il exerçoit , & dont il devoit avoir au moins quelque connoissance , est bien préférable à celui des voyageurs qui n'en avoient aucune. Il a prononcé que les Chinois n'avoient pas la moindre idée des beaux - arts , & son jugement est fortifié par tout ce que nous connoissons de ce peuple ,

Les Chinois semblent ne pas même soupçonner la perspective. Ils font des paysages , & n'ont aucune idée des plans , aucune du feuiller des arbres , aucune du parti que l'on peut tirer des fabriques , aucune de la fuite des lointains , aucune des formes variées que prennent les nuages , aucune de la dégradation des objets en proportion de leur distance : c'est-à-dire qu'ils font des paysages , qu'ils ne font guère que des paysages , & qu'ils n'en ont aucune idée.

Chez eux la nature humaine n'est point belle : loin de chercher à l'embellir , loin de chercher même à la rendre telle qu'elle est , ils s'étudient à la rendre encore plus difforme. Ils ont une sorte de vénération pour les gros ventres : ils croient ne pouvoir donner de trop gros ventres aux représentations de leurs dieux ; une figure courte & ventrue est pour eux une figure du style héroïque , un gros ventre est le caractère extérieur par lequel ils désignent leurs grands hommes. Les figures de femmes au contraire minces , allongées , ressemblent à des ombres plutôt qu'à des êtres vivans.

Pour que les arts fleurissent , il faut qu'ils soient considérés & récompensés. Les peintres sont les ouvriers les plus mal payés de l'Empire.

Les ignorans admirent l'éclat & la propreté de leur couleur : mais il faut bien qu'une enluminure faite avec des couleurs sans mélange ait du brillant & de la propreté. La difficulté de l'art est de mélanger & de fondre les cou-

leurs sans les tourmenter & les salir : mais les Chinois ne peuvent succomber aux difficultés de l'art , puisqu'ils ne connoissent pas même l'art.

Il faut bien avouer que leurs couleurs naturelles sont plus brillantes que les nôtres : si c'est un mérite, c'est celui de leur climat & non de leur talent.

Un frère Jésuite qui , dans son enfance , avoit été broyeur de couleurs , fût élevé au rang de premier peintre de la cour : les Chinois admirèrent la supériorité de son talent ; jamais Raphaël ne jouit de tant de gloire. L'éclat que ses succès donnèrent à sa place la fit envier par les pères , qui depuis s'en sont toujours conservé la possession. On sait que les barailles envoyées de la Chine pour être gravées à Paris étoient l'ouvrage des pères Jésuites : il s'en faisoit beaucoup qu'aucun Chinois fût capable de faire ces mauvais dessins , qui ont été corrigés par un artiste célèbre , M. Cochin , avant que d'être distribués aux graveurs. Je me souviens que nous admirions , en examinant ces chefs-d'œuvre , qu'aucun cheval ne touchât la terre , qu'aucune figure ne portât d'ombre.

En général , les Chinois , comme tous les Orientaux , ne connoissent qu'un petit nombre de traits qu'ils répètent toujours. Ils multiplient tant qu'on veut les figures , mais toutes se ressemblent.

Dans les ouvrages de poterie , qu'on peut regarder comme des dépendances de la sculpture , on ne remarque aucune science des formes , aucun sentiment des muscles les plus sensibles , aucune idée de proportion. Enfin ils ne font pas aux premiers élémens de l'étude de la nature ; loin de l'avoir observée , à peine semblent-ils l'avoir regardée. On peut croire que personne ne se doute , dans tout l'Orient , que l'anatomie puisse avoir quelques rapports avec les arts qui appartiennent au dessin. Quelques têtes , faites par un Chinois , ont une sorte de vérité , mais d'un choix bas & vicieux. L'ampleur des draperies cache toutes les parties ; mais on sent qu'on n'a pas même pensé qu'elles existoient sous les draperies : on ne voit que les extrémités , & elles sont mal faites. Il faut cependant avouer que si la sculpture est très mauvaise à la Chine , elle a du moins quelque supériorité sur la peinture.

PEINTURE chez les Etrusques.

Les Orientaux semblent destinés par la nature à ébaucher tous les genres d'industrie , à n'en perfectionner aucun. S'ils sont entrés dans la carrière des arts avant tous les peuples de l'Europe , ils se sont arrêtés dès les premiers pas.

Ce sont les anciens habitans de la Thucie ou Etrurie , qu'on nomme aujourd'hui la Toscane , qui les premiers ont fondé les arts sur l'étude de la nature , qui les premiers ont joint l'idéal à cette étude. Nous parlerons avec plus d'étendue des différens périodes de l'art chez ce peuple , lorsque nous traiterons l'histoire de la sculpture. Nous nous contenterons d'observer ici que , dans les monumens étrusques qui ont été respectés par le temps , on reconnoit un premier style qui est celui de l'enfance de l'art , & un second style dans lequel on observe le même caractère qui , chez les modernes , distingue les artistes florentins ; plus de grandeur que de grace , plus de fierté que de précision & de beauté , de l'exagération dans le caractère du dessin & dans les mouvemens. C'étoit dans cette exagération qu'ils plaçoient l'idéal.

Pline dit que la peinture étoit déjà portée à la perfection dans l'Italie avant la fondation de Rome : peut-être ne veut-il parler que d'une perfection relative à l'état d'enfance où l'art se trouvoit encore dans la Grèce : mais enfin il semble que , de son temps , les peintures de Coré , ville de l'Etrurie , soutenoient encore les regards des connoisseurs.

C'étoit vraisemblablement de l'Etrurie que le Latium mandoit les artistes qui décoroient ses villes : tel dut être celui qui peignit à fresque à Lanuvium une Hélène & une Atalante dont on admiroit la beauté. Le temple étoit en ruines du temps de Vespasien , & cependant ces peintures n'étoient pas encore endommagées. C'étoit peut-être aussi de l'Etrurie qu'étoit sorti ce Ludius Helotas , qui , avant la fondation de Rome , peignit à Ardée la coupole du temple de Junon , & dont l'ouvrage conservoit encore la fraîcheur dans le premier siècle de notre ère. Pline dit , il est vrai , que cet artiste étoit originaire de l'Etolie ; mais ses peres pouvoient s'être établis dans l'Etrurie avant sa naissance. On ne peut guères soupçonner qu'il eût appris son art dans la Grèce , puisqu'alors cet art paroît y avoir été loin encore de l'époque où il devint florissant. Je n'écris tout cela qu'avec un esprit d'incertitude , parce que le récit de Pline , qui peut seul me conduire , est fort embarrassé.

Les seules peintures qui nous restent des Etrusques ont été trouvées dans les tombeaux de l'ancienne Tarquinie. On y voit de longues frises peintes , & des pilastres ornés de grandes figures qui occupent depuis la base jusqu'à la corniche. Ces peintures sont exécutées sur un exduit épais de mortier ; plusieurs sont d'une bonne conservation , d'autres ont été presque entièrement dévorées par l'air qui a pénétré dans ces souterrains. Winkelmann

donne une description succincte de ces ouvrages; mais il garde le silence sur l'art qui y regne, & c'est ce qui nous auroit le plus intéressés.

PEINTURE chez les Campaniens.

Des colonies grecques établies à Naples, à Nole, à Dicétarchie, nommée ensuite Puteoli, ont vraisemblablement, dit Winkelmann, cultivé de bonne heure les arts d'imitation & les ont enseignés aux campaniens établis au centre du pays. Mais ce savant regarde comme des ouvrages purement campaniens les médailles des villes situées au centre de la Campanie, Capoue Téanum, ou Tiano, où les colonies grecques ne pénétrèrent jamais. Ces médailles portent des inscriptions dans la langue du pays, & des savants les ont prises pour des inscriptions puniques. Le coin de ces médailles n'a rien du style étrusque & porte un caractère qui appartiennent à la patrie des artistes qui les ont faites. La tête d'un jeune Hercule sur les médailles de deux villes, & la tête de Jupiter sur celles de Capoue, sont, au jugement de Winkelmann, destinées d'après le plus bel idéal. Il en est de même d'une victoire debout sur un quadrige, dont la forme est aussi belle que si elle étoit l'ouvrage des Grecs. Elle se trouve sur des médailles de la dernière ville.

Une reflexion arrête ici. Winkelmann dit bien que les inscriptions de ces médailles sont campaniennes, mais il n'en donne aucune preuve. Il avoue même que des savans, & entre autres Bianchini, les ont regardées comme puniques, que Maffei, parlant de ces médailles, déclare qu'il ignore ce que signifie la légende, & que, dans la collection des médailles de Pembroke, l'inscription des médailles de Tiano est donnée pour Carthaginoise. Jusqu'à ce que la vraie patrie de ces médailles soit mieux décidée, on peut donc soupçonner qu'elles sont en effet puniques, & qu'elles ont été apportées dans la Campanie par les Carthaginois d'Annibal. Elles sont en petit nombre : ce qui donne une nouvelle force au soupçon.

Mais il a été trouvé, ajoute Winkelmann, un grand nombre de vases campaniens, couverts de peinture. On les a confondus sous la dénomination de vases étrusques, parce que Buonarroti & Gori, qui les premiers ont publié ces vases, étoient des écrivains Toscans & cherchoient à relever l'honneur de leur patrie. Le pays même où ces vases ont été découvert ; suffit pour manifester leur erreur la plupart ont été trouvés dans le royaume de Naples.

Mais ce lieu même semble indiquer qu'ils peuvent être des ouvrages grecs. C'est aussi ce que Winkelmann avoue du plus grand nom-

bre. Cependant comme plusieurs peuvent être des productions de l'art campanien, nous nous sommes crus autorisés à en parler ici.

Les peintures dont ces vases sont ornées doivent plutôt être regardées comme des dessins colorés que comme des peintures proprement dites. Ce sont, ainsi que les modernes en font encore, des dessins lavés de plusieurs couleurs.

Le contour y est rendu par des traits, ainsi que les plis des draperies, & tout ce qu'on a coutume d'indiquer à la plume dans les dessins qu'on se propose de laver. Le plus souvent les figures sont d'une seule couleur, & cette couleur est épargnée sur le fond du vase. Le champ est revêtu d'un noir brillant.

» Le dessin de la plupart de ces vases est » tel, dit Winkelmann, que les figures » pourroient occuper une place avantageuse » dans une composition de Raphaël. Qui- » conque fait apprécier la franchise & l'élé- » gance de ces vases, & juger de la manière » de traiter les couleurs dans des travaux ex- » posés à l'action du feu, trouvera ici des » preuves non équivoques de la facilité & de » la correction des maîtres dans la manœuvre. » Car la peinture de ces vases n'est autre » chose que celle de nos ouvrages de poterie : » ce genre de peinture exige une exécution » facile & un *faire* rapide; car toute terre » cuite tire soudain l'humidité des couleurs & » du pinceau, en sorte que si l'artiste ne trace » pas son contour d'un seul trait, il le man- » que, & il ne reste dans son pinceau que » les parties terrestres. Par conséquent, com- » me en général il ne se trouve point de re- » prises dans les contours, & qu'on n'y re- » marque point de lignes ajoutées après coup, » il faut que chaque trait qui forme le con- » tour ait été tracé sans interruption; ce qui » semble presque un prodige par rapport au » caractère de ces figures. Il faut considérer » de plus que cette manœuvre n'admet aucun » changement ni aucune correction, & que » le trait qui forme le contour, reste tel qu'il » a été tracé d'abord. Ces vases sont les pro- » diges de l'art des anciens, comme les moi- » dres insectes sont les merveilles de la nature. » C'est ainsi que les premières esquisses de Ra- » phaël, touchées avec tant d'esprit, & tracées » d'un seul trait de plume ou de crayon, ne » dévoient pas moins, aux yeux du connois- » seur, la main habile du maître que ses des- » sins achevés; & c'est ainsi que les vases an- » tiques décelent plus la facilité & la hardiesse » des anciens artistes, que les autres produc- » tions de l'art. Une collection de ces vases est » donc un trésor de dessins ».

Les éloges de Winkelmann pourroient être ici suspects de quelque exagération : mais ce qui

seroit capable d'inspirer de la confiance pour son jugement, c'est qu'on peut croire qu'il ne l'a porté qu'après avoir consulté Mengs, son ami, qui possédoit lui-même un beau vase campanien : c'est celui qui représente d'une manière burlesque les amours de Jupiter & d'Alcmène. Il est vraisemblable que c'est la représentation d'une scène de quelque comédie grecque qui est perdue, & par conséquent, il est vraisemblable aussi que ce morceau appartient à l'art des Grecs. Le Comte de Caylus avoit déjà fait connoître ce sujet. C'est un ouvrage qu'on doit rapporter au genre de Callot, & s'il mérite les éloges qu'on en a faits, c'est en le comprenant dans cette classe. Winckelmann auroit dû faire cette observation, & il l'éloigne au contraire par sa comparaison avec les esquisses de Raphaël.

Peinture chez les Grecs.

Quoique l'histoire de la peinture chez les Grecs soit bien mieux connue que celle du même art chez les nations barbares, elle offre cependant, à différentes époques, & surtout pour les temps anciens, de très-grandes obscurités. Pline est presque le seul écrivain qui nous en ait conservé les matériaux; il ne pouvoit les trouver que chez les Grecs, & il se plaint qu'en cette occasion ils étoient loin de montrer leur exactitude ordinaire. Ils ne plaçoient, dit-il, le premier peintre dont ils parloient que dans la 90^e. olympiade, 420 ans avant notre ère, & elle remonte à des temps bien plus reculés.

Il est certain que, considérée du moins dans l'état de peinture en couleurs sèches, elle existoit dès le temps du siège de Troie, & l'on peut présumer que, dès lors, la peinture au pinceau n'étoit pas entièrement inconnue.

Quand Homère nous laisseroit ignorer qu'il y avoit des figures sculptées à Troie, & chez Antinoüs, le palladium des Troiens est célèbre dans l'antiquité.

Le bouclier d'Achille, les ornemens de plusieurs armes prouvent que l'on connoissoit les bas-reliefs, genre de sculpture qui se rapproche de la peinture.

Hélène travailloit à une tapisserie sur laquelle elle représentoit les nombreux combats dont elle avoit été cause. Voilà donc dès le temps du siège de Troie, ou au moins dès le temps d'Homère, de la peinture d'histoire. On a lieu de penser que les couleurs en étoient variées; mais quand ces tapisseries eussent été en camayeux, c'étoit toujours de la peinture.

Elle n'étoit, il est vrai, qu'en couleurs sèches; mais Hélène ne faisoit pas de la tapisserie, sans que le dessin n'en fût tracé sur le canevas; voilà donc la peinture telle qu'elle

fut au moins dans son origine; c'est-à-dire simplement linéaire. Mais si la tapisserie devoit être variée de couleur, elle avoit apparemment sous les yeux un dessin colorié qui lui servoit de modèle, soit qu'elle l'eût fait elle-même, soit qu'il lui eût été fourni par quelque artiste; voilà donc la peinture ayant déjà fait quelques progrès; la voilà employant différentes couleurs au pinceau, & telle à peu-près qu'elle est encore aujourd'hui dans l'Orient.

Dans l'Illiade, lorsqu'Andromaque apprend la mort de son époux, elle est occupée à représenter en tapisserie des fleurs de diverses couleurs. Il devient donc certain que du temps d'Homère, la peinture n'étoit plus réduite au simple trait, ni même au camayeux, mais qu'elle employoit des couleurs différentes; & il nous est permis de croire que l'ouvrage d'Hélène étoit un tableau d'histoire en tapisserie, dont les couleurs étoient variées.

L'existence de la peinture colorée dès le temps d'Homère peut donc être posée comme un fait historique. C'est donc long-temps avant Homère qu'il faut placer les inventeurs de la peinture linéaire, Cléantes & Ardicès de Corinthe, & Téléphane de Sicyone : c'est même encore avant ce poète qu'il faut placer Cléophante de Corinthe, qui imagina de broyer des tessons de terre, pour colorier ses figures. Ou bien il faudra supposer que l'Art de peindre, connu du temps d'Homère dans plusieurs endroits, étoit encore ignoré à Corinthe où il fut inventé par Cléantes, & à Sicyone où il fut trouvé par Téléphane. Il est difficile de soutenir cette supposition : car nous avouons que la peinture étoit connue à Troie, & il assista au siège de Troie des guerriers venus de Sicyone & de Corinthe qui alors s'appelloient Ephyre : ils durent rapporter l'idée de cet art dans leur patrie. D'ailleurs les Corinthiens étoient voisins d'Argos, où revint Hélène après le siège de Troie.

Mais on éclaircit mal des faits historiques par des récits peut-être fabuleux. Hérodote raconte qu'Hélène n'a jamais été à Troie & que Ménélas la trouva en Egypte après la prise de cette ville. Elle peut aussi n'avoir jamais su faire de tapisserie : peut-être la peinture étoit-elle absolument inconnue de son temps dans Argos & dans tout le Péloponèse; peut-être l'étoit-elle de même dans Troie : Homère aura prêté aux femmes Troyennes l'industrie des femmes Ioniennes. Quoiqu'il en soit, on ne peut douter que la peinture ne fût connue, au moins dans quelques endroits de la Grèce, du temps de ce poète qui vivoit, suivant la chronique de Paros, 907 ans avant notre ère, & l'on peut même croire, avec beaucoup de vraisemblance, qu'elle étoit déjà parvenue à un commencement de perfection dès le temps

du siège de Troie, dont la même chronique place le commencement 1218 ans avant l'ère vulgaire.

On ne sait donc à quelle époque placer Hygiéon, Dinias, qui ne savoient peindre encore que d'une seule couleur, & Charmade qui trouva l'art encore si grossier qu'il inventa le premier, celui de faire connoître la différence des sexes dans les ouvrages de peinture.

On ne sait trop ce que Pline veut dire, quand il parle d'un Eumarus qui imita toutes sortes de figures. Veut-il faire entendre que ce peintre représenta des figures de tout âge, de tout sexe, & dans toutes sortes de positions, ou qu'il ne se contenta pas de faire des figures humaines, mais qu'il représenta aussi des animaux ? Quoiqu'il en soit, il nous apprend que cet Eumarus fut imité par Cimon. Ce fut Cimon qui le premier varia le mouvement des têtes, les faisant regarder en haut, en bas, de côté ; il marqua les articulations des membres, il exprima les veines, il fit sentir les plis & les sinuosités des draperies. Si c'est à lui qu'on doit toutes ces inventions, qu'étoit donc la peinture, lorsqu'on ne savoit encore rien de tout cela ?

Ici va commencer une histoire plus suivie de la peinture grecque, mais dans laquelle cependant il ne se rencontrera que trop souvent encore des incertitudes.

(1) Ce n'étoit pas sans doute, un peintre méprisable, au moins pour son tems que ce BULARQUE qui peignit le combat des Magnétiens. Pline dit que ce tableau fut payé au poids de l'or par Candaule qui mourut environ 700 ans avant notre ère. On peut croire que l'artiste étoit encore plus ancien que le prince ; car il est rare que l'on paye avec cette générosité les ouvrages d'un peintre vivant. En supposant à BULARQUE le mérite que semble indiquer le prix de son tableau, l'art avoit fait plus de progrès dans la Grèce avant la fondation de Rome que nous ne l'avons indiqué en parlant de la peinture chez les Etrusques. Si nous nous égarons, c'est sur les traces de Pline qui est confus dans les faits, indécis sur les dates, & dont le récit offre des contradictions fréquentes.

Après Bularque, il se trouve dans l'histoire des peintres une lacune de deux siècles & demi. Nous savons seulement que du tems d'Anacréon, plus de 500 ans avant notre ère, la peinture florissoit à Rhodes, & qu'on y peignoit à l'encaustique. Il dit en adressant la parole à un peintre : « souverain dans l'art » que l'on cultive à Rhodes.

) PHIDIAS, ce célèbre sculpteur qui flo-

rissoit du tems des Périclès, vers 445 ans avant notre ère, cultivoit aussi la peinture. Il peignit à Athènes ce même Périclès, surnommé l'Olympien, comme l'entendent quelques interprètes, ou plutôt Jupiter Olympien, comme l'entend M. Heyne, qui ne croit pas que, pour nommer Périclès, on ait employé le mot *Olympius* sans rien ajouter qui le désignât plus particulièrement. Nous parlerons avec plus d'étendue de Phidias ; à l'article des sculpteurs.

(3) PANÆNUS étoit frère de Phidias. Il associa ses travaux à ceux de l'immortel statuaire dans le temple de Jupiter Olympien. Il y peignit Atlas qui supporte le ciel & la terre & Hercule qui se prépare à le soulager de ce fardeau ; le fils d'Alcmène est accompagné de Thésée & de Pirithoüs. Il y représenta la Grèce & Salamine personnifiées ; celle-ci tenoit dans ses mains un ornement composé de rofres de navires, symbole qui rappelloit aux Athéniens des idées capables de flatter leur orgueil. Il y peignit aussi le combat d'Hercule contre le lion de Némée, l'injure qu'Ajax fit éprouver à Cassandre, Hippodamie, fille d'Enomaüs, avec sa mère ; Prométhée chargé de chaînes & qu'Hercule regarde prêt à le délivrer ; Penthésilée rendant le dernier soupir dans les bras d'Achille ; enfin deux Hespérides portant les pommes dont la garde leur étoit confiée. Il représenta dans Athènes la bataille de Marathon ; & les Athéniens croyoient reconnoître dans ce tableau leurs propres chefs & ceux des ennemis ; de leur côté Miltiade, Callimaque, Cynégire, & du côté des Perses, Datis & Artapherne. Nous ne pouvons juger du talent qu'il développa lorsqu'il peignit en Elide le combat des Athéniens contre les Amazones dans l'intérieur du bouclier de la Minerve sculptée par Colotès : mais nous pouvons juger du moins que ce travail, dont les spectateurs ne devoient pas jouir, étoit fort déplacé. Charger de peinture des statues de marbre ou de bronze, c'est en pas connoître les limites des deux arts. Plutarque nomme Plistenete le frère de Phidias ; mais les autorités réunies de Pline, de Strabon, de Pausanias doivent l'emporter sur la sienne.

(4) POLYGNOTE de Thafos vivoit à peu près 420 ans avant notre ère. Pline en faisant l'éloge de ce peintre, dégrade tous ceux qui l'ont précédé & les réduit à la barbarie. Polygnote est le premier, dit-il, qui ait su draper les femmes d'étoffes brillantes, qui ait su varier les couleurs de leurs coëffures : il est aussi le premier qui ait ouvert la bouche de ses figures, qui ait fait voir les dents, qui ait adouci l'ancienne roideur des visages

Si toutes les physionomies avoient de la roideur dans les tableaux de Pausanias, s'il n'avoit su faire ouvrir la bouche à aucune de ses figures dans son combat de Marathon, ce n'étoit pas un Artiste supérieur à nos peintres gothiques. Et pendant que la peinture étoit dans cet état d'enfance, Phidias avoit porté la sculpture à sa perfection. Cela ne semble pas dans la nature : à la renaissance des arts, on vit la peinture & la statuaire marcher à peu près du même pas. Il seroit trop long d'entrer ici dans le détail de deux grands tableaux de Polygnote décrits par Pausanias. Ils étoient à Delphes, l'un représentoit la prise de Troie & le départ des Grecs ; l'autre, la descente d'Ulysse aux enfers. M. Falconet en a fait la critique d'après le récit du voyageur grec : sa censure est sévère ; mais comme elle ne peut porter que sur la composition, on ne sauroit la trouver injuste. Peut-être y avoit-il dans ces tableaux des beautés de dessin, d'expression, de détail, qui l'auroient désarmé s'il avoit pu les voir. On fait que Polygnote écrivoit sur ses ouvrages le nom des figures qui y étoient représentées, & cette pratique sauvage prouve qu'il ne connoissoit pas l'effet.

Aristote plus voisin du temps de Polygnote & habitant de la ville où étoient la plupart de ses ouvrages ; Aristote plus sensible que Plin & Pausanias, & par conséquent plus connoisseur, accorde à ce peintre d'avoir excellé dans l'expression : c'est en ce sens que nous croyons devoir entendre le mot grec *éthé* qui signifie les mœurs ; car par quel autre moyen peut-on peindre les mœurs que par l'expression ?

Quintilien lui reproche la foiblesse de couleur : mais ce vice étoit plutôt celui du temps que celui de l'artiste. On voit même qu'il ne négligeoit pas la couleur quand elle étoit relative aux affections de l'ame. Il avoit peint Cassandre à l'instant où elle venoit d'être violée par Ajax : on voyoit la rougeur sur le front de cette princesse à travers le voile dont elle cachoit sa tête. Cette figure étoit encore admirée du temps de Lucien.

Les Grecs faisoient sur Polygnote un conte odieux ; mais qui prouve du moins l'idée qu'ils avoient de sa passion violente pour l'étude de l'expression. Ils prétendoient qu'il avoit fait appliquer un esclave à la torture pour peindre d'après ce malheureux les tourmens de Prométhée. On a de même accusé plusieurs peintres modernes d'avoir poignardé un homme pour peindre un Christ expirant.

Il peignit dans le pércile, à Athènes, le combat de Marathon : sur le devant du tableau, les peuples de l'Asie & les barbares combattoient avec une égale valeur ; mais en portant la vue au centre de la bataille, on voyoit les

barbares prendre la fuite, & se précipiter les uns sur les autres dans un marais. Au fond étoient les vaisseaux des Phéniciens ; les barbares vouloient s'y précipiter, & étoient massacrés par les Grecs. Le héros Marathon, qui avoit donné son nom à la campagne où s'est livrée la bataille, y paroissoit, aussi bien que Thésée qui sembloit sortir de terre pour protéger le peuple qui avoit reçu ses loix. Le peintre avoit aussi introduit dans sa composition Pallas, déesse tutélaire des Athéniens, & Hercule, l'un des dieux à qui les Marathonien accordoient leurs premiers hommages. Entre les combattans, se remarquoient Callimaque, premier Polémarque des Athéniens ; Miltiade se distinguoit entre les chefs, & l'on n'avoit pas oublié le héros Echelus. Voici ce que c'étoit que ce héros : on racontoit que, pendant la bataille, on avoit vu un homme d'une apparence rustique qui tuoit un grand nombre de barbares avec le soc d'une charrue ; il disparut après l'action. Les Athéniens consultèrent l'oracle pour connoître leur bienfaiteur, & reçurent pour réponse d'honorer le héros Echelus ou Echelus, car on trouve ce nom écrit des deux manières dans Pausanias.

On ne peut juger l'ordonnance de ce tableau ; il faudroit l'avoir vu : mais l'invention n'en peut être condamnée, & le peu que Pausanias a fait connoître de la disposition, n'en donne point une opinion défavorable. Ce tableau résista, sous un portique découvert, pendant près de 900 ans, aux injures de l'air & des saisons, sans éprouver une dégradation sensible. Au temps de Synésius, c'est-à-dire, au commencement du cinquième siècle, il mérita de tenter la cupidité d'un proconsul qui l'enleva aux Athéniens. Il a péri, on ne sait de quelle manière, à Constantinople, le grand tombeau des ouvrages de l'art. C'est M. de Pauw qui a découvert ce fait dans la lettre 135^e. de Synésius. Polygnote aimoit les compositions d'un grand nombre de figures, que nous appellons grandes machines. Il paroît que c'étoit le goût de son siècle ; goût qui changea depuis. Quoiqu'il se plût à traiter des sujets graves & héroïques, il se plioit quelquefois à des sujets agréables. Il représenta, dans le temple des Dioscures, les noces des filles de Leucippe.

Il peignoit à l'encaustique, comme les maîtres Rhodiens dont parle Anacréon, & peut-être Aglaophon, son père, dont il avoit appris son art, l'avoit-il étudié lui-même sous les peintres de Rhodes. M. de Pauw, dans ses *Observations sur la Grèce*, ne croit pas que tous les efforts des modernes aient pu faire revivre l'encaustique des anciens, cet encaustique qui bravoit les intempéries de l'air, & les injures des siècles. Il accuse le Comte de

Caylus d'avoir même confondu les instrumens que les Grecs employoient à ce procédé, dont le principal étoit un fer ardent qu'ils appelloient *cautéron*, & auquel on substitua quelquefois un feu plus actif encore, fait avec des noix de galle allumées, pour forcer la cire à pénétrer plus profondément dans le fond du tableau. L'ouvrage terminé, on le lissoit jusqu'à ce qu'il eût acquis un poli presque aussi brillant que celui d'un miroir.

Dans cette méthode, il n'étoit pas possible, suivant M. de Pauw, de rompre suffisamment les couleurs, ce qui ne semble rien moins que prouvé. En effet, si les couleurs broyées à la cire étoient aussi coulantes que les couleurs broyées à l'huile, les anciens peintres à l'encastique pouvoient, aussi bien que les peintres modernes à l'huile, mélanger, fondre les couleurs, & noyer les teintes; & cette fonte n'auroit pas été détruite par le travail du lissage. Mais de ce qu'ils le pouvoient, nous ne concluons pas qu'ils l'ont fait. Ensuite, ajoute M. de Pauw, de tels tableaux ne pouvoient être vus que d'un seul côté, suivant la chute de la lumière, qui s'y reflétoit tellement, que les spectateurs placés dans un point opposé au jour, ne discernent exactement aucune partie de l'ouvrage. On peut répondre que cet inconvénient est le même pour les tableaux en huile, quand ils sont vernis. Il en résulte qu'il faut les exposer convenablement, ou se mettre soi-même dans une place convenable.

(5) MICON étoit contemporain de Polygnote. Les travaux du Pécile lui furent adjugés; mais Polygnote en fit généreusement une partie considérable, sans demander ni recevoir aucun salaire. Les Amphictyons, qui étoient les États-Généraux de la Grece, ne furent pas insensibles au procédé du peintre de Thafos, & pour lui en témoigner leur reconnaissance, ils ordonnerent qu'il auroit partout son logement gratuit. Indépendamment de ses tableaux du Pécile, Micon fit des ouvrages dans le temple de Thésée. Pausanias remarque que l'une de ces peintures n'étoit pas entièrement de sa main; ainsi les peintres, dès lors, se faisoient aider dans leurs entreprises considérables, à moins que Micon ne soit mort avant d'avoir fini son tableau.

(6) C'est aussi vers le temps de Polygnote, qu'il faut placer Pauson ou *Passon*. Aristote dit que Polygnote, fit les hommes meilleurs qu'ils ne sont, Pauson pires, & Dionysius tels qu'ils sont en effet; ce qui semble signifier que Polygnote releva la nature humaine par un caractère idéal, que Pauson ne représenta qu'une nature ignoble & pauvre, & que Dionysius se contenta d'imiter la nature telle

qu'elle se présente ordinairement. On fera le cas que l'on voudra d'un vieux conte sur Pauson qui se trouve dans Elien. Ce compilateur dit qu'on chargea le peintre de représenter un cheval qui se rouloit par terre; que Pauson fit un cheval courant, & que celui à qui étoit destiné l'ouvrage étant mécontent de ce qu'on n'avoit pas rendu sa pensée; » il n'y a » qu'à renverser le tableau, lui répondit le » peintre, & ce sera un cheval qui se rou- » le ». Si l'on admettoit ce conte, il faudroit supposer qu'alors les peintres ne représentoient pas encore les ombres portées, & qu'ils ne faisoient voir aucune différence entre le ciel & le terrain. Cette supposition seroit absurde, puisque les tableaux de Polygnote estimés d'Aristote, étoient encore dans le cinquième siècle de notre ère. Mais, pourroit-on dire, les tableaux de Pauson étoient inférieurs à ceux de Polygnote. J'en conviens: mais s'ils eussent été absolument mauvais pour leur temps, Aristote n'avoit pas daigné le nommer, & son nom n'auroit pas encore vécu du temps d'Elien. On ne fait des contes que sur des hommes célèbres.

(7) DIONYSIUS de Colophon, imitoit la perfection de Polygnote; il représentoit les objets moins grands; mais on voyoit d'ailleurs dans ses ouvrages, dit Elien, la même expression, la même observation des convenances, le même choix des attitudes, le même éclat dans les draperies. Ce passage d'Elien pourroit servir de commentaire à celui d'Aristote; & alors le philosophe auroit dit seulement que Polygnote faisoit ses figures plus grandes que nature, Pauson plus petites, & Dionysius égales; ce qui est en effet la traduction littérale de la phrase d'Aristote. Si l'on en croit Plutarque, on sentoit la peine & le travail dans les tableaux de Dionysius.

(8) APOLLODORÉ, Athénien, que Pline fait plus jeune que Polygnote. Il dit de ce peintre qu'il sut bien rendre le premier l'apparence des objets, que le premier il contribua à la gloire du pinceau, & qu'on ne voit aucun tableau fait avant lui qui arrête les regards. Cela semble contredire ce qu'il avoit établi lui-même sur le talent de Polygnote, & ne le contredit pas en effet. Polygnote s'écarta de la roideur des anciens peintres, il vêtit, il coiffa les femmes mieux que ses prédécesseurs, il donna un grand caractère à ses figures, il se distingua par l'expression: voilà le mérite de Polygnote, que l'on pourroit comparer à celui de Raphaël. Mais Apollodore montra plus d'art dans le maniement du pinceau, comme Pline nous l'apprend; mais, comme le dit Plutarque, il inventa la fonte

des couleurs & le véritable caractère des ombres : c'est un mérite différent qu'on pourroit comparer à celui du Titien ; c'est la sorte de mérite qui appelle & fixe les regards. La couleur de Polygnote étoit foible , dit Quintilien : Apollodore qui sut bien rendre les ombres , qui trouva le moyen de faire illusion en exprimant l'apparence des objets , qui porta enfin la partie du clair-obscur à un degré que nous ne pouvons apprécier , puisque nous n'avons pas ses ouvrages , put faire des tableaux vigoureux. M. Cochin , qui rend justice à Raphaël , dit qu'il y a quantité de ses ouvrages dont le premier aspect doit déplaire à quiconque n'est pas connoisseur. Il y a donc une grande différence entre un peintre d'un grand , & même d'un beau caractère , & un peintre qui attache les regards. On pourroit donc , sans se contredire , après avoir fait l'éloge de Michel-Ange & de Raphaël , dire en parlant d'un peintre coloriste , qu'il fut le premier qui arrêta les regards.

On écrivit sur les ouvrages d'Apollodore :
» on l'enviéra plutôt qu'on ne l'imitera ».

(9) ZEUXIS d'Héraclée , étoit , suivant Aristote , cité par Suidas , contemporain d'Isocrate , qui mourut dans un âge très avancé 378 ans avant notre ère , dans la troisième année de la 90^e. olympiade. Pline rapporte qu'il reçut un défi de Parrhasius , contemporain de Socrate , & ce philosophe mourut 400 ans avant notre ère : on peut donc croire qu'il fleurit entre la 90^e. & la 95^e. olympiade. Peut-être plus jeune que Polygnote , il étoit son contemporain.

Zeuxis , défié par Parrhasius , apporta des raisins peints que des oiseaux vinrent becqueter : Parrhasius apporta de son côté un rideau peint , que son rival le pria de tirer , afin qu'on pût juger de son ouvrage. Zeuxis se déclara vaincu , parce que lui-même n'avoit trompé que des animaux , & que Parrhasius avoit trompé un peintre. Ce n'est pas sur ces petites illusions d'un moment que l'on juge des ouvrages de l'art. Ce n'est pas sur la représentation d'une grappe de raisin & d'un rideau , que les plus grands peintres d'un siècle florissant par les arts , se disputent le prix. Voyez l'article ILLUSION. Mais si l'on suppose que ce récit avoit quelque fondement , il peut nous faire apprécier les progrès que l'art avoit faits dans les parties nécessaires à des illusions semblables.

Ce qui pourroit nous donner une plus haute idée du talent de Zeuxis , ce sont les vers qu'Apollodore fit à sa louange , & dont Pline nous a conservé le sens : il s'y plaignoit que cet émule lui avoit enlevé l'art & se l'étoit réservé. Il étoit beau d'être loué par un artiste qui a reçu lui-même tant d'éloges.

Nous avons parlé de la Centauresse de Zeuxis

à l'article MYTHOLOGIE. Il ne paroît pas s'être principalement occupé , comme Polygnote & Mycon , de grandes compositions sur des murailles ; il se plut à faire des tableaux d'un petit nombre de figures , & ce genre a été préféré par ses successeurs. Ses principaux ouvrages sont une Pénélope , dans laquelle , suivant Plin , il paroisoit avoir peint les mœurs de cette princesse , ce qui suppose plus de talent dans l'expression qu'Aristote ne lui en accorde ; ce sont un Athlète , un Jupiter sur son trône entouré des Dieux ; un Hercule enfant qui étrangle des serpens en présence d'Amphitryon & d'Alcmene , une Hélène , un Marius lié. Chargé de faire une Hélène nue pour les Crotoniates , il choisit les cinq plus belles filles de ce peuple pour réunir dans une seule figure ce que chacune d'elles avoit de plus beau. Ce fut ainsi que les Grecs , chez qui la nature étoit féconde en beaux modèles , parvinrent à élever les ouvrages de l'art à la plus haute beauté.

Quoique les peintres , long-temps avant Zeuxis , employassent différentes couleurs , il fit des peintures monochromes ou camayéux en blanc sur un fond brun : c'est le procédé contraire à celui de Polidore de Caravage qui faisoit enduire de noir une muraille , & la peignoit en enlevant le noir par hachures.

Zeuxis acquit de grandes richesses , & s'en servit pour étaler un faste impoñant : il se monroit aux jeux olympiques avec un manteau sur lequel son nom étoit brodé en lettres d'or. Dès lors il fit présent de ses ouvrages , croyant qu'ils ne pouvoient être payés dignement. Si l'on blâme son orgueil , on peut avoir quelque estime pour sa fierté ; elle ne messied point aux grands talens. J'aime à voir le peintre Zeuxis imposer de la reconnaissance au Roi Archélaus , à qui il fit présent d'un tableau qui représentoit le dieu Pan. Il donna aussi une Alcmene aux Agrigentins.

Ce peintre faisoit des modèles en argille. On transporta à Rome ceux qui représentoient les Muses. Nous avons dit ailleurs combien ce talent est utile aux peintres.

Marius Victorinus , qui vivoit au milieu du quatrième siècle de notre ère , dit qu'il existoit encore des ouvrages de Zeuxis , ce qui suppose une durée de sept siècles & demi. Un grand nombre d'ouvrages de nos grands maîtres , dont les plus anciens ont à peine trois siècles , sont déjà détruits ou dégradés par la vétusté.

Plin reproche à Zeuxis d'avoir fait les têtes trop fortes , & Quintilien d'avoir généralement chargé les membres de ses figures.

(10) PARRHASIUS d'Ephèse , fils & disciple d'Evenor , observa le premier , dit Plin , la proportion dans la peinture , rendre la finesse du

visage, l'élégance des cheveux, les agréments de la bouche, & de l'aveu des artistes, il emporta la palme par sa manière de rendre les derniers traits qui terminent les objets ». C'est » ajoute Pline, d'après les écrits de deux peintres, Antigone & Xénocrate, c'est un grand » mérite de bien peindre les milieux des corps ; » cependant plusieurs ont eu cette gloire : mais » bien rendre ce qui termine ces corps, ce qui » approche des contours, ce qui enveloppe les » formes, c'est un succès bien rare ; car les » parties voisines des contours doivent s'envelopper elles-mêmes, finir en promettant ce » pendant encore autre chose, & indiquer » même ce qu'elles cachent ». En effet les objets peints qui dans la nature ont du relief, paroissent en peinture se terminer avec le contour, ils ne représenteroient que des objets plats & sans rondeur. L'éloge qui est accordé ici à Parrhasius est l'un de ceux qu'a singulièrement mérité le Corrège ; mais le peintre Ephésien, moins heureux que le Lombard, n'étoit pas égal à lui-même dans l'art de traiter ce que les artistes appellent les *milieux*.

Pline parle d'un tableau de Parrhasius qui représentoit le peuple d'Athènes. Il paroît que c'étoit un tableau d'une seule figure ; & ce sujet fut choisi plusieurs fois par les peintres & les sculpteurs, entr'autres par Euphranor, Lyson, Léochares. Mais quand Pline ajoute que le projet de Parrhasius étoit de représenter le peuple d'Athènes inconstant, colére, injuste & en même temps exorable, clément, compâtissant, hautain, glorieux, féroce, porté à prendre la fuite, on sent qu'un tel dessein ne peut être exécuté dans la représentation d'une seule figure, parce que la peinture ne peut représenter qu'un seul instant, & que l'expression de ces passions diverses exige des instans successifs.

Entre les ouvrages célèbres de Parrhasius, on distinguoit sur tout deux tableaux, chacun représentant un de ces soldats fortement armés que les Grecs appelloient *oplites* : l'un paroît courir au combat avec tant d'ardeur qu'on croyoit le voir suer ; l'autre se dépouilloit de ses armes, & sembloit essoufflé. On peut remarquer que dès lors on ne traitoit plus guère des sujets d'un grand nombre de figures, comme du temps de Polygnote : on préféroit les tableaux d'une ou de deux figures, & rarement on en introduisoit plus de quatre.

Parrhasius étoit fastueux & plein d'orgueil : il disoit qu'il étoit le prince de l'art, & qu'il en avoit trouvé la perfection. Il ne se trompoit peut-être pas en se comparant avec les peintres de son temps ; mais il fut surpassé dans la suite. Il a peint, dans ses délassemens, de petits tableaux licencieux.

Sénèque le père a écrit que Parrhasius avoit

acheté un esclave & l'avoit fait mettre à la torture pour représenter d'après lui les tourmens de Prométhée. C'est, je crois, une fable ; mais elle témoigne que ce peintre recherchoit l'expression. C'est ce que prouve le choix de plusieurs de ses sujets, entr'autres celui de Philoctète souffrant. On peut conclure de son entretien avec Socrate, rapporté par Xénophon, qu'il est le premier peintre de la Grèce qui se soit occupé de cette grande partie de l'art, & qu'il ne s'y est livré que par le conseil du philosophe.

Mais si Parrhasius mit le premier de l'expression dans ses tableaux, ce qui paroît confirmé par Pline, qui dit que le premier il rendit les finesses du visage, comment Polygnote avoit-il dans cette partie la supériorité qu'Aristote semble lui attribuer ? Peut-être faudroit-il entendre par le mot *éthé*, les *mœurs*, qu'employe Aristote, ce qu'on entend dans les arts par le caractère, & ce qui n'est point encore l'expression des affections de l'âme. Michel-Ange avoit un grand caractère ; mais il n'avoit pas l'expression de Raphaël.

Les peintres dessinoient dès-lors des études & peut-être même des esquisses sur des tablettes ou du parchemin. Parrhasius en laissa un grand nombre dont les artistes profitèrent.

(II) TIMANTHE de Sicyone dans le Péloponnèse, ou de Cythnos dans l'Attique. Il fut vainqueur de Parrhasius au jugement du peuple. Né dans un temps où l'on commençoit à faire une étude de l'expression, il chercha à se distinguer dans cette partie. Il ne négligea pas non plus ce que, dans les arts, on nomme des *penfées* : ce fut ainsi qu'ayant représenté dans un fort petit tableau un cyclope endormi, & voulant faire connoître que cette petite figure du cyclope étoit celle d'un géant, il peignit des satyres beaucoup plus petits qui mesuroient son pouce avec leurs thyrses.

Les éloges des orateurs firent beaucoup valoir son tableau du sacrifice d'Iphigénie. Il avoit représenté tous les spectateurs affligés, & avoit surtout épuisé les caractères de la tristesse sur la figure de Ménélas, oncle de la victime : il mit un voile sur le visage du père qu'il ne pouvoit montrer dignement. *Paris ipfius vultum velavit, quem dignè non poterat ostendere*. C'est ainsi que s'exprime Pline, & ses expressions font au-dessus de la critique. On sait que les anciens trouvoient indécent de se montrer dans une extrême douleur, & qu'ils se couvroient la tête de leurs manteaux, quand ils n'avoient pas la force de la dompter. Suivant les principes de cette décence, Timanthe ne pouvoit montrer dignement Agamemnon, *dignè non poterat ostendere*, qu'en le couvrant d'un voile. Pline a mesuré tous les termes ; il

dit que le peintre avoit épuisé sur les autres figures l'expression de la *tristesse*; mais il y a loin de la tristesse à l'expression de l'extrême douleur.

Cicéron, Quintilien, Eustache prétendent que Timanthe, après avoir épuisé sur les autres personnages l'expression de la douleur, fut obligé de voiler son Agamemnon; Valère Maxime s'exprime d'une manière qui paroît s'accorder mal avec les principes des Grecs sur les convenances de l'art. Il prétend que le peintre avoit représenté Calchas triste, Ulysse affligé, Ajax criant, Ménélas se lamentant, & que ne pouvant plus caractériser la douleur du père, il le couvrit d'un voile. Croira-t-on qu'un peintre Grec, qui respectoit le caractère de la décence & celui de la beauté, ait représenté des Princes, criant & se lamentant comme des esclaves qui se livrent sans frein à toutes leurs passions, à toutes leurs affections? Auroit-il donné à des Princes une foiblesse qu'il n'auroit pas même osé prêter à la dernière femme de Sparte? Je crois donc que Cicéron, Quintilien, Eustache n'avoient pas vu le tableau de Timanthe, qui ne paroît pas être du nombre de ceux qui eurent une longue durée, & qui furent apportés à Rome. Je ne crois pas non plus que Pline l'ait vu; mais je pense que dans la description qu'il en a donnée, il a suivi quelque auteur grec à qui le tableau étoit bien connu. Timanthe s'étoit montré bon peintre d'expression en épuisant sur ses différens personnages le caractère de la tristesse; il avoit senti que la tristesse ne suffisoit pas pour peindre la situation du père, que cependant il ne pouvoit le montrer *dignement* dans les crises de la douleur, & il prit le parti de le voiler. C'est cette délicatesse & ce sentiment des convenances dont Pline fait l'éloge: mais les autres nous montrent un peintre qui ayant épuisé tout son art sur les figures subalternes ou du moins secondaires, ne sait plus comment traiter sa figure principale, & la couvre d'un voile. Ils font un grand éloge de cette ressource, qui ne seroit que celle de la stérilité. Suivant eux, c'est une sublime invention que ce voile; mais, comme l'a fort bien remarqué Daléchamp, cette invention appartient à Euripide.

On voyoit à Rome un tableau de Timanthe qu'on regardoit comme un ouvrage achevé; il représentoit un héros.

(12) ANDROCYNES de Cyzique se fit une réputation dans ce que nous appellons *peinture de genre*. On célébroit des poissans qu'il avoit peints autour de Scylla. Il y a tout lieu de soupçonner que l'art avoit fait encore de bien foibles progrès dans la partie de la couleur, & dans celle de la manœuvre. Si ce soupçon

est fondé, Androcynés ne méritoit pas la réputation qu'il a obtenue; car ce sont ces deux parties de l'art qui donnent de la valeur au genre qu'il exerceoit.

(13) EUPOMPE eut une grande célébrité & fut le chef de l'école de Sicyone sa patrie. Il eut pour disciple Pamphile, maître d'Apelles.

(14) EUXÉNIDAS paroît avoir dû sa réputation moins à lui-même qu'à son disciple Aristide de Thèbes. Les Béotiens passaient pour avoir l'esprit lourd, & cependant la Béotie a produit de grands hommes dans tous les genres; qu'il fût ici de citer Pindare, Epaminondas, Plutarque.

(15) THEON de Samos se distingua par la singularité de ses conceptions auxquelles les anciens donnerent le nom de *fantaisies*. Ils ne prétendoient pas à ce mot le même sens que nous, & paroissent même, par rapport aux arts, y avoir joint une idée de désapprobation, comme nous faisons au mot *bizarre*. Par exemple Théon peignit Oreste furieux, enfonçant le poignard dans le sein de sa mère, & l'on voit par un passage de Plutarque que les anciens désapprouvoient le choix de ce sujet. Combien de tableaux admirés par les modernes, que les Grecs auroient placés dans la classe des *fantaisies* & des *bisarreries* atroces! Des tableaux représentant la folie simulée d'Ulysse, Médée donnant la mort à ses enfans, ont été rangés dans cette classe par le sage Plutarque.

Théon avoit peint un guerrier qui l'épée nue, l'air menaçant, l'œil égaré sembloit animé de la fureur des combats. Cette figure étoit seule dans le tableau: le peintre, l'homme d'esprit, sentit le pouvoir que devoir avoir sur un peuple assemblé les efforts de deux arts réunis, & ne permit de lever la toile qui cachoit son tableau, qu'après avoir fait sonner la charge à un trompette. La multitude, animée par cette musique vive & guerrière, en confondit l'impression avec celle que lui causoit le tableau. Le moyen étoit adroit; mais un peintre pour remuer l'aine des spectateurs, ne doit employer d'autres ressorts que ceux de son art: toute autre ressource ne lui procure que des succès d'un moment.

(16) PAMPHILE d'Amphipolis en Macédoine, peintre très célèbre par son talent, & plus encore par Apelles son disciple. Il fut le premier des peintres qui cultivât toutes les parties des belles lettres, & sur tout les mathématiques & la géométrie, sans lesquelles il soutenoit que l'art ne pouvoit se perfectionner: ce qui prouve que les peintres de ce temps n'étoient pas aussi ignorans en perspective que

le supposent les modernes. Il se distingua entre les peintres de l'antiquité, par la bonne entente de la composition. La réputation dont il jouissoit lui permit de mettre ses leçons à un très haut prix. Il prenoit ses élèves pour dix ans, & en exigeoit un talent, qui faisoit 5400 livres de notre monnoie. Il donna tant de lustre à la peinture, que d'abord à Sicyone, & ensuite dans toute la Grece, elle fut mise au premier rang entre les arts libéraux, & que tous les jeunes gens bien nés apprirent à desfiner. On se servoit pour ces deslins élémentaires de tablettes de buis; après avoir couvert la tablette d'une étude, on la nétoyoit pour y faire une étude nouvelle, & les élèves n'avoient pas le plaisir de conserver leurs deslins, comme ils peuvent le faire depuis l'invention du papier. L'art de la peinture conserva la gloire que Pamphile lui avoit acquise, il n'y eut que des ingénus qui pussent l'exercer, & ensuite que des gens de la condition la plus honnête; il fut toujours interdit aux esclaves; il étoit réservé aux Romains de le dégrader en le faisant exercer par des mains serviles. Cet usage fit perdre, sans doute, quelques bons artistes qu'auroit pu fournir les dernières classes de la société: mais il en résulta un avantage; c'est que la peinture n'étant une profession honorable & lucrative que pour ceux qui l'exercent avec distinction, cet art ne fut pas dégradé chez les Grecs par la misère d'une foule de peintres sans talent. Ceux qui avoient fait sans succès les premières études de cet art l'abandonnoient, parce qu'il n'étoit pas leur seule ressource.

Pamphile traita des sujets de grande machine, tels que le combat de Phliunte & la victoire des Athéniens. Il peignoit à l'encaustique.

(17) ARLSTIDE de Thebes, élève d'Euxénidas, devoit être à peu-près de l'âge de Pamphile, & vécut assez pour être témoin des succès d'Apelles. Il se distingua par l'expression, & fut le premier de tous les artistes pour bien peindre les affections & les troubles de l'ame. Il représenta, dans le sac d'une ville, un enfant qui se traînoit vers la mamelle blessée de sa mère mourante; il restoit encore à la mère assez de sentiment pour qu'on s'aperçût de la crainte qu'elle éprouvoit que l'enfant ne suçât du sang au lieu de lait. Il peignit un suppliant à qui il ne manquoit que de pouvoir faire entendre sa voix; un malade sur les louanges duquel on ne pouvoit tarir. Il travailloit à l'encaustique, & fit de très grandes machines, entr'autres un tableau représentant un combat contre les Perses, dans lequel il n'y avoit pas moins de cent figures. Chaque figure lui étoit payée 10 mines ou 900 livres de notre monnoie; ainsi le tableau de cent figures lui rap-

porta 90 mille de nos livres, qui lui furent payées par Mnason, tyran d'Elatée. On lui reprochoit de la dureté dans le coloris.

Les Romains avoit si peu de connoissance des arts lorsqu'ils prirent Corinthe, que le consul Mammius, voyant le Roi Attale acheter six mille sesterces un tableau d'Aristide, se figura qu'il y avoit dans cette peinture quelque vertu secrète qu'il ne connoissoit pas, & le retira malgré les plaintes d'Attale. Les Romains sentoient alors si peu le prix de la peinture, qu'à la prise de cette ville, les tableaux furent jetés confusément par terre, & les soldats s'en servoient comme de tables pour jouer aux dez.

(18) APELLES, né à Ephese, mais originaire de Colophon, celui de tous les peintres anciens qui jouit de la plus grande célébrité. Pline & Ovide lui donnent pour patrie l'isle de Cos. Par les livres qu'il écrivit sur son art, & qu'il adressa à son élève Persee, il contribua aux progrès de la peinture. Pamphile, son maître, avoit écrit aussi sur la peinture & sur les peintres.

Jamais artiste n'étudia son art avec tant de soin qu'Apelles. Quelqu'affaire dont il pût être occupé, il ne laissoit passer aucun jour sans faire quelques études. Il avoit eu d'abord pour maître Ephore d'Ephese; curieux de se former à une plus grande école, il entra dans celle de Pamphile. Après y avoir passé dix années entières, & jouissant déjà de l'admiration des connoisseurs, il ne put être satisfait qu'il n'eût visité l'école de Sicyone qui se soutenoit encore, & qui passoit même pour conserver seule les grands principes de la beauté. Malgré toute la réputation dont il jouissoit, il ne crut pas s'humilier en donnant un talent aux peintres de cette école pour en recevoir des leçons. Plutarque ajoute, il est vrai, qu'il songeoit plutôt à partager leur gloire que leurs lumières, dont il n'avoit pas grand besoin. Il falloit alors, pour imposer silence aux malveillans, avoir fréquenté l'école de Sicyone, comme, à présent, il faut avoir été à Rome.

Quand il avoit terminé un ouvrage, il l'exposoit en public, non pour respirer la fumée des éloges, mais pour recueillir la critique & pour en profiter. Il avoit même soin de se tenir caché derrière le panneau, pour qu'à sa présence ne genât pas les propos des spectateurs. Critiqué un jour par un cordonnier parce qu'il avoit mis une courroie de moins qu'il n'en falloit à une chaussure, il se corrigea, & exposa le lendemain le même tableau. Le cordonnier, fier de s'être montré si bon juge, s'avisâ de critiquer la jambe d'Apelles mais alors Apelles se montra & lui dit; « cordonnier, ne mon-

» pas plus haut que la chaussure ». Ce bon mot est passé en proverbe.

Quoiqu'il ne craignît pas, & que même il cherchât la critique, & que d'ailleurs il fût de la plus grande politesse, il se permettoit quelquefois de railler ces hommes qui croyent devoir être connoisseurs dans les arts, parce qu'ils sont riches & d'un état distingué. Un jour Mégabize, prêtre du temple de Diane à Ephèse, se trouvant dans l'atelier du peintre, s'avisait de raisonner sur la peinture. « Prenez-garde, lui dit Apelles ; » il y a là de petits broyeurs de couleurs » qui vous entendent & se moquent de vous ». Plinie prétend que ce mot fut adressé à Alexandre : c'est faire l'éloge du prince qui ne s'en offensa pas.

Apelles aimoit à railler. Un de ses élèves lui montra un jour une Hélène qu'il avoit chargée d'or : » Jeune homme, lui dit-il, ne » pouvant la faire belle, tu l'as fait riche ».

Un peintre lui faisoit voir un méchant tableau & se vantoit de n'avoir mis que peu de temps à le faire : « Je le crois bien, lui » dit Apelles, & tout ce qui m'étonne, c'est » que dans le même temps, vous n'avez pas » fait encore plus d'ouvrage ».

Le cheval d'Alexandre hennit par hazard devant un portrait de ce prince fait par Apelles, & dont le héros n'étoit pas content. » Votre cheval, lui dit le peintre, se con- » noît mieux que vous en peinture ».

On a beaucoup parlé de son voyage à Rhodes, de sa visite au peintre Protogenes qui y demouroit & qu'il ne trouva pas, de la ligne très-fine qu'il traça sur un panneau que Protogenes, de retour, fendit par une ligne encore plus fine, & qu'Apelles refendit par une ligne plus subtile encore. On peut voir, sur ce fait assez peu important, l'article *LIGNE d'Apelles*.

Apelles étoit modeste, mais il n'avoit pas la modestie affectée dont on se pare sans tromper personne. Il reconnoissoit, il célébroit les talens de ses rivaux ; il avouoit que les plus habiles d'entr'eux possédoient aussi bien que lui toutes les parties de l'art, excepté une seule ; la grace. Ce mérite qu'il s'attribuoit, lui a été accordé par tous ceux qui ont pu voir ses ouvrages. Il seroit difficile de refuser aux Grecs d'avoir été de bons juges dans cette partie.

Loin d'être jaloux de ses émules & d'employer pour leur nuire ces cabales, ces démarches sourdes, trop familières aux hommes à talens, lui-même travailloit à leur réputation. Protogenes étoit pauvre ; ses concitoyens le récompensèrent mal, parce qu'ils ne sentoient pas son mérite ; Apelles lui offrit cinquante talens de ses ouvrages, & dès-lors on recon-

nut le talent d'un artiste qu'un artiste célèbre payoit si chèrement : il fallut, pour avoir de ses ouvrages, renchérir sur le prix qu'Apelles avoit fixé.

Il a fait un très-grand nombre d'ouvrages. Il réussissoit parfaitement dans le portrait, & a fait nombre de fois celui d'Alexandre. Des écrivains qui ont vécu longtemps après notre artiste, ont assuré que lui seul avoit la permission de peindre ce conquérant.

Les plus estimés de ses tableaux étoient le Roi Antigone à cheval, & Diane au milieu d'un chœur de vierges qui lui sacrifioient. C'est le seul de ses ouvrages, de ceux du moins dont on a conservé le nom, qui exigeât un grand nombre de figures.

Je crois que les anciens, qui ne traitoient que des compositions fort simples, ne cherchoient pas à briller en affectant la science des raccourcis ; mais cependant ils ne les évitoient pas toujours. Plinie parle d'un tableau d'Apelles placé dans le temple de Diane d'Ephèse ; il représentoit Alexandre tenant un foudre : les doigts sembloient s'avancer, & le foudre sortir du tableau : ce qui suppose un raccourci capable de faire la plus grande illusion.

On célébroit encore, entre les ouvrages d'Apelles, la Vénus sortant des eaux, qu'on appelloit Vénus Anadyomene. La partie inférieure de ce tableau fut gâtée par le temps, & il ne se présenta aucun peintre qui osât tenter de la racommoder. Il travailloit, lorsqu'il mourut, à une autre Vénus destinée pour l'île de Cos ; & vouloit, par cet ouvrage, surpasser la première Vénus : la mort ne lui permit pas de le finir, & personne n'osa le terminer en suivant son ébauche. L'extrême beauté de la tête étoit l'espérance de faire un corps qui méritât de lui être associé.

Apelles, comme les peintres qui l'avoient précédé, travailloit à l'encaustique, & n'employoit que quatre couleurs ; cependant avec ces quatre seules couleurs il représenta l'éclair & le tonnerre, avec assez de succès au moins pour que les anciens ayent vanté cet effort de l'art. C'est que le clair-obscur a bien autant de part à ces grands effets que l'extrême variété des teintes. On connoît dans cette partie les succès de la gravure qui n'a d'autres ressources que l'opposition du noir & du blanc.

On raconte qu'Apelles devint amoureux de Campaspe ou Pancaste, en faisant le portrait de cette maîtresse d'Alexandre qui le lui avoit demandé, & que le héros sacrifia son amour au bonheur de l'artiste. Bayle & M. Falconet répandent un doute au moins très-bien fondé sur la vérité de ce récit.

aux Rhodiens. On ignore quel fut son maître, & l'on peut soupçonner qu'il fut élève de quel qu'artiste obscur, & qu'il ne dût ses progrès qu'à ses propres études & à sa grande application. En effet il languit longtems dans une grande pauvreté, occupé, pour vivre, à peindre des vaisseaux; ce qui probablement ne seroit pas arrivé, s'il fût sorti d'une école renommée avec les talens qu'il auroit dû y acquérir : mais il eut plus de gloire, puisqu'il fut son propre ouvrage, & il le sentoît si bien que, dans le temps de sa grande réputation, peignant à Athènes le vestibule du temple de Minerve, il y représenta de petits vaisseaux entre les accessoires, pour faire connoître quels avoient été ses commencemens; énigme assez obscure par elle-même; mais dont le grand nom de l'artiste fit transmeture d'âge en âge l'explication.

Sa première pauvreté lui fit contracter une vie dure qui fut utile à son talent. Pendant tout le temps qu'il employa à peindre son Jalyfus (*), il ne vécut que de lupins détrempés pour satisfaire sa soif & sa faim. Ce Jalyfus étoit un chasseur, comme on peut en juger par le chien qui l'accompagnait. Pline raconte » que Protogene mit à ce tableau quatre couleurs l'une sur l'autre, pour le défendre de » l'injure du temps & de la vétusté, afin » qu'une couleur venant à tomber, l'autre lui » succédât. » M. Falconet, dont nous avons transcrit ici la traduction qui est précise, observe justement toute la froideur du procédé de peindre quatre tableaux l'un sur l'autre. En effet, de la manière dont Pline s'exprime, le quatrième, le troisième, le second tableau, n'étoient que des copies scrupuleuses du premier qui devoit n'être vu qu'après que les trois autres auroient été détruits par le temps. On sait que quand un peintre traite deux fois le même sujet de la même manière, on préfère le premier tableau à celui qu'on appelle *un double*, parce que celui-ci n'a pas toute la chaleur, toute la liberté de la première composition. Que faut-il donc penser de quatre tableaux peints l'un sur l'autre, dans lesquels chaque trait, chaque touche devoit être la représentation fidèle de la touche qu'elle couvroit ?

Pline ajoute que plus le peintre mettoit de soin à bien représenter la bave du chien haletant, & moins il étoit satisfait de son travail; qu'enfin dans un moment d'impatience, il jeta sur cet endroit l'éponge remplie de couleurs avec laquelle il essuyoit ses pinceaux,

& que le hasard imita parfaitement la nature. M. Falconet demande si Protogenes jeta quatre fois l'éponge avec le même succès, sur les quatre tableaux qui se couvroient l'un l'autre.

Tous ces faits, rapportés par des auteurs qui vivoient longtems après l'artiste, ne méritent aucune confiance. Le conte de l'éponge jetée pour produire de la bave ou de l'écume, est rapporté de plusieurs peintres, & peut n'être vrai d'aucun. Il peut bien être vrai que Protogenes ait peint quatre fois son Jalyfus, mettant couler sur couler, & ce procédé connu des artistes, mais mal entendu par Pline, aura été mal exprimé par cet écrivain. Que le peintre ait mis sept ans à faire la seule figure du Jalyfus, cela est encore peu vraisemblable. C'étoit un artiste très-soigneux, & incapable de laisser sortir de son atelier un ouvrage dont il n'auroit pas été satisfait : il devoit donc mettre à peu-près le même soin à tous ses tableaux. Or, on sait qu'il a peint dans le vestibule du temple de Minerve, Paralus, inventeur des vaisseaux à trois rangs de rames, & Nausicaa qu'on appelloit la *mulettere*, parce qu'elle conduisoit une voiture tirée par des mulets, sujet fourni par l'Odyssée : qu'il a peint un satyre en repos, Cydippe, Télépoleme, Philiscus, poète tragique, occupé à composer une tragédie, un Athlète, le Roi Antigone, le portrait de la mère d'Aristote, le dieu Pan, Alexandre, plusieurs sujets de la vie de ce héros; & sans doute d'autres tableaux, dont les noms ne sont point parvenus jusqu'à nous. Voilà du moins treize tableaux connus, à n'en compter que deux pour les actions d'Alexandre, & les sujets de plusieurs de ces tableaux exigeoient bien plus d'ouvrage que celui du Jalyfus : supposons cependant qu'il les ait un peu moins travaillés, & qu'il n'ait mis que cinq ans à chacun; voilà soixante & cinq années de sa vie occupées par ces ouvrages. Mais il ne fit longtems que peindre des vaisseaux, & ne devoit pas avoir moins de vingt-cinq à trente ans quand il commença à faire des tableaux : voilà donc une vie de quatre-vingt-dix à quatre-vingt-quinze ans occupée toute entière. Quand donc Protogenes a-t-il fait les autres ouvrages dont Pline ne nous a pas conservé le catalogue ? Quand a-t-il fait ses figures de bronze ? Car il étoit à la fois peintre & statuaire.

On savoit que Protogenes finissoit excessivement ses tableaux; on savoit qu'Apelles lui reprochoit de ne savoir pas s'arrêter; & sur ce fondement, on aura établi le récit des sept années employées au Jalyfus.

Ce qu'on peut croire, c'est que Protogenes étoit un peintre très-pur, mais un peu froid, un peu timide, un peu peiné. On peut attribuer ces défauts à ce qu'il avoit manqué de bons maîtres,

(*) Jalyfus, comme on l'apprend de Pindare, étoit fils du Soleil & de la nymphe Rhodos. Il donna son nom à une des trois villes de l'île de Rhodes.

maîtres, à ce qu'il avoit été obligé de chercher lui-même en tâtonnant les procédés du métier, & à ce qu'il avoit commencé trop tard à pratiquer ce qu'on peut proprement nommer l'art. Il devoit donc pécher dans la manœuvre, ce qui ne fit aucun tort à sa réputation; car les anciens daignoient à peine faire attention à cette partie inférieure, dont les modernes ont fait trop souvent la partie capitale.

(20) MÉLANTHIUS ou *Mélanthus* étoit, ainsi qu'Apelles, élève de Pamphile; il s'est distingué par le même caractère de talent que son maître; & ce caractère étoit celui de la sagesse. Il a écrit sur la peinture.

(21) ASCLÉPIODORE, contemporain d'Apelles, étoit admiré de ce peintre, pour son exactitude dans les proportions. On peut juger, non du mérite des Artistes, mais de l'opinion que leurs contemporains avoient de leur mérite, par le prix qu'on mettoit à leurs ouvrages. Le tiran Mnason fit peindre les douze Dieux par Asclépiodore, & lui donna de chaque figure trente mines, ou 2700 livres de notre monnaie.

(22) NICOPHANE étoit compté entre les plus grands Artistes de son temps par l'élégance & l'agrément de ses ouvrages. Il avoit une grande vivacité de conception & d'exécution. Il se plaisoit à peindre des courtisanes: on a fait le même reproche à Aristide.

(23) NICOMAUQUE, fils & élève d'un peintre nommé Aristodème. Pline lui donne place avec Apelle, Protogène, Asclépiodore: Plutarque compare sa manière facile de peindre à celle dont Homère faisoit des vers. Il se distinguoit de tous ses contemporains par cette facilité qui ne semble pas avoir nui à son talent. Aristrate, tiran de Sicyone, le manda pour peindre un monument qu'il vouloit consacrer à la mémoire du poète Téléstus. Le jour où l'ouvrage devoit-être fini étoit fixé. Nicomaque ne vint que quelques jours plutôt. Le tyran irrité vouloit le faire punir; mais le peintre eut fini l'ouvrage au tems marqué, & avec autant d'art que de vitesse. Cet Artiste étoit l'opposé de Protogènes pour l'exécution.

Quelqu'un critiquoit devant lui l'Hélène de Zeuxis, & ne la trouvoit pas belle. « Prends mes yeux, lui dit Nicomaque, & elle te paraîtra une Déesse. » On pourroit souvent répondre à ceux qui critiquent les chefs-d'œuvres de l'art. « Prends les yeux d'un artiste, & tu en reconnoîtras les beautés ».

Tome I. Beaux-Arts.

(24) ANTIPHILE né en Egypte, a travaillé en grand & en petit. On cite de lui des sujets qui, s'il étoient traités d'une manière conforme à sa réputation, exigeoient de la beauté, tels que son Hésione, sa Minerve, son Bacchus; d'autre qui exigeoient de l'expression, tels que l'Hippolyte saisi d'effroi à la vue du taureau envoyé contre lui. Il a peint une figure ridicule qu'il appelloit en riant *gryllos*, le pourceau: c'est de là que les anciens ont nommé *grylles* les peintures comiques, que les modernes appellent *bambochades*.

Pline, liv. 35, chap. 10, Théon le sophiste, Varron, placent cet Artiste dans la première classe, ce qui engage M. Falconet à faire un autre Antiphile de celui que Pline, chap. 11, nomme entre les peintres qui ont approché des plus grands maîtres: mais on peut supposer à Pline une distraction dont M. Falconet ne doit pas le croire incapable. Comme Antiphile approchoit beaucoup des plus grands maîtres par le talent, Pline l'aura placé avec eux; & dans un autre chapitre, songeant qu'il leur étoit cependant inférieur, il l'aura pu mettre dans la seconde classe, & oublier de rectifier ce qu'il avoit déjà écrit. Ce qui me feroit presumer que l'Antiphile des deux chapitres est un même homme, c'est que celui que Pline a placé dans la première classe étoit d'Egypte, & que celui qu'il range ensuite dans la seconde a peint Ptolémée roi d'Egypte chassant; d'où je conclus qu'il est encore le même que le peintre Antiphile dont parle Lucien, qui étoit attaché au Roi Ptolémée, & qui, jaloux d'Apelle, osa l'accuser d'être entré dans une conspiration: calomnie qui auroit coûté la vie au peintre chéri d'Alexandre, s'il n'avoit été justifié par la déposition des conjurés. On distinguoit entre les ouvrages du second ou du seul Antiphile un très-beau satyre couvert d'une peau de Panthere, & un jeune homme soufflant un feu qui éclairait en même temps sa bouche & l'appartement; effet qui, s'il étoit bien rendu, suppose dans l'Artiste une grande intelligence du jeu de la lumière, & un grand talent à exprimer ce qu'on appelle les effets de nuit, si la scène se passoit pendant la nuit, ou à bien marquer la différence de la lumière artificielle & de la lumière naturelle, si elle se passoit pendant le jour. Ces deux talens ne font pas des parties méprisables de la magie du clair-obscur, & sur le peu qui nous reste des monumens de l'art antique, & des écrits qui traitoient de cet art, il seroit téméraire de prononcer qu'elle ait été inconnue aux peintres de l'antiquité.

L'Antiphile nommé par Pline dans la seconde classe, avoit peint aussi une fabrique

N n n n

d'ouvrages en laine, ou des femmes se hâroient d'expédier leur tâche, tableau qui me paroit être du genre du premier Antiphile, puisque celui-ci peignoit en petit; car je ne suppose pas que ce sujet tiré de la vie commune, fût traité en figures grandes comme nature.

(25) PAUSIAS, de Sicyone, d'abord élève de Briès, son père, & ensuite de Pamphile. Nous avons vu qu'Apelles, élève de Pamphile, crut que, pour acquérir plus de considération, il devoit se mettre quelque temps sous la discipline des maîtres de Sicyone, & voilà qu'un peintre de Sicyone entre à grands frais dans l'école de Pamphile. C'est une de ces nombreuses difficultés qui se trouvent dans l'histoire de l'Art antique, parce que de tous les auteurs qui en ont traité, il ne nous reste que Pline qui en a écrit brièvement sans avoir toutes les connoissances nécessaires; & que si d'autres écrivains ont parlé de l'art ou des Artistes, ce n'a été qu'en passant.

Pausias peignoit à l'encaustique. Il voulut réparer au pinceau des murailles peintes autrefois par Polygnote & il se montra inférieur à lui-même, parce qu'il n'avoit pas combattu dans son genre. Ce passage de Pline prouveroit, comme l'a très-bien remarqué Scheffer, favant dans les lettres; & instruit dans l'art de peindre, que l'encaustique des anciens ne se peignoit pas au pinceau, que le travail s'établissoit comme celui de la mosaïque, par pièces de cire rapportées, qu'on les appliquoit avec des brochettes de fer, & qu'on faisoit ensuite éprouver à l'ouvrage l'effet du feu.

Pausias fut le premier qui peignit des plafonds: on n'avoit pas auparavant l'usage d'orner ainsi les appartemens. Quoiqu'il fût au rang des plus grands peintres, il aimoit à faire de petits tableaux & y représentoit volontiers des enfans: ses envieux prétendirent qu'il prenoit ce parti parce qu'il peignoit lentement. Ce reproche le piqua & pour montrer qu'il étoit capable de joindre la promptitude à l'art, il fit un tableau qu'il finit en un jour & qu'on appella *Héméréfios*, c'est-à-dire, *l'œuvre d'un jour*: c'étoit encore un enfant qu'il représentoit.

Il aima dans sa jeunesse Glycere qui inventa les couronnes de fleurs, combattit d'émulation avec elle, & porta cet art jusqu'à l'assortiment de la plus grande variété de fleurs. Il peignit Glycere elle-même assise & ceinte d'une de ces couronnes qu'elle faisoit avec tant d'adresse. Ce fut un de ses tableaux les plus célèbres; & Lucullus en acheta deux talens ou 10800 livres une simple copie. Cette copie étoit peut-être un double de la main de l'Auteur.

Pausias a fait aussi de grands tableaux au

nombre desquels étoit un sacrifice de bœufs qui fut apporté à Rome & exposé dans le portique de Pompée.

(26) AETION. C'est avec beaucoup d'incertitude que nous plaçons ce peintre entre les contemporains d'Apelles, de Protogène, de Nicomaque: nous n'avons, pour nous déterminer, qu'un passage de Cicéron qui le nomme avec ces Artistes, sans dire cependant qu'il ait vécu dans le même temps: ce que ce passage permet de soutenir avec plus d'assurance; c'est que s'il ne fut pas leur contemporain, il fut du moins leur égal; & le témoignage de Cicéron est appuyé de celui de Lucien. Du temps de celui-ci on voyoit encore en Italie un tableau d'Aétion qui représentoit les nœuds d'Alexandre & de Roxane. L'appartement étoit de la plus grande beauté, ainsi que le lit sur lequel Roxane étoit assise tenant les yeux fixés sur la terre: cette expression peignoit en même temps la pudeur de la jeune épouse & le respect que lui inspiroit le Héros. Un amour placé derrière Roxane lui enlevait en riant son voile & la montrait à son époux: un autre étoit une des sœurs du Prince, comme pour l'inviter à prendre place sur le lit; un autre le prenoit par son manteau & le tiroit vers Roxane. Alexandre présentoit une couronne à la Princesse. Héphestion tenoit le flambeau nupcial & s'appuyoit sur un adolescent d'une grande beauté qui représentoit l'hymen. Toute la scène inspiroit la gaieté, tous les amours étoient rians. Ils se jouoient avec les armes d'Alexandre: on en voyoit deux qui portoient sa lance; ils plioient sous le poids comme des ouvriers qui portent une poutre: deux autres en tiroient un troisième qui étoit couché sur le bouclier, comme s'ils eussent traîné en triomphe le Héros lui-même: un autre encore, pour les effrayer quand ils passeroient près de lui, s'étoit caché dans la cuirasse. Aétion exposa ce Tableau aux jeux olympiques, & Proxénides, qui cette année étoit le juge des jeux, fut si charmé de l'ouvrage, qu'il donna sa fille à l'Auteur.

Lucien ne dit que par conjecture que l'enfant sur lequel s'appuyoit Héphestion étoit un Hyménée, & il remarque que le nom de cette figure n'étoit point écrit. Les Grecs avoient donc conservé, même dans les beaux siècles de l'art, la coutume barbare d'écrire sur les tableaux les noms des personnages qui y étoient représentés. On retrouve encore cet usage dans un tableau d'Herculanum, ouvrage d'Alexandre d'Athènes.

Pline remarque qu'Apelles, & ses contemporains, & tous ceux qui les avoient précédés, n'employoient que quatre couleurs; le

blanc, le rouge, le jaune & le noir. Ils se fervoient pour le rouge de la sinopis de Pont ; M. Falconet remarque que Polygnote joignoit le pourpre à ces quatre couleurs, mais ce n'étoit ajouter qu'un nouveau rouge : il se pourroit même que Polygnote n'eût employé que la Sinopis pour représenter la robe de pourpre d'Hélène.

J'ai peine à croire qu'ici le récit de Pline soit bien exact. En paroissant accorder quatre couleurs aux anciens peintres de la Grece, il ne leur en accorde en effet que deux ; car le noir n'est que la privation de la lumière & par conséquent de toute couleur, & le blanc n'est que la représentation de la lumière. Ils supposent des Artistes dont il célèbre l'habileté, beaucoup plus pauvres dans les moyens qu'ils employoient que les ouvriers qui peignoient en Egypte les bandelettes des momies. En effet, ceux-ci employoient au moins quatre couleurs véritables ; le bleu, le rouge, le jaune & le verd. Je serois donc porté à croire, malgré l'autorité de Pline, que Polygnote & ses contemporains faisoient usage de ces quatre couleurs, auxquelles ils joignoient le blanc & le noir. De ces matériaux simples, pouvoit naître un très-grand nombre de combinaisons qui permettoient aux peintres, non de colorer comme le Titien, mais de produire au moins des effets imposans de couleur.

Pline met Appelles & ses contemporains au nombre des peintres qui n'ont employé que quatre couleurs. Son assertion est combattue, ou du moins balancée par un passage de Cicéron. » c'est la beauté des formes, dit » l'Orateur, & la pureté du trait que nous » louons dans les ouvrages de Zeuxis, de Polygnote, de Timanthe & de ceux qui n'ont » employé que quatre couleurs : mais dans » Aëtion, Nicomaque, Protogènes, Appelles, » tout est déjà parfait ». *Similis in pictura ratio est, in quâ Zeuxim, & Polignotum, & Timanthem, & eorum qui non sunt usi plusquam quatuor coloribus, formas & lineamenta laudamus: at in Aëtionē, Nicomacho, Protogene, Appelle, jam perfecta sunt omnia.* (De clar. orat.)

Cicéron aimoit les arts, il avoit vu en Grece les ouvrages des grands Artistes, il achetoit de ces ouvrages ; je ne dirai pas qu'il eût une connoissance profonde des arts ; mais il étoit ce qu'on appelle communément un connoisseur ; c'en est assez pour la question dont il s'agit. Or il oppose Appelles & ses contemporains, aux anciens peintres qui n'employoient que quatre couleurs, & qui étoient moins des peintres que des dessinateurs qui relevoient de quelques couleurs leurs compositions. J'aurai plus de confiance en son

jugement qu'en celui de Pline qui peut-être aimoit peu les arts, qui ne fut engagé à en parler que parce qu'il traitoit des sublimités employées par les Artistes ; & qui peut-être encore ne commença à s'occuper un peu des arts, que lorsqu'il fut parvenu à la partie de son livre où il crut devoir en parler.

On peut donc croire que peu de temps après Parrasius & Zeuxis, les peintres cessèrent de se contenter de quatre couleurs.

(27) PHILOXENE, élève de Nicomaque, se distingua par de grandes compositions. On remarquoit sur-tout son combat d'Alexandre contre Darius, tableau qui, au jugement de Pline ou de ceux qu'il consultoit, pouvoit se soutenir à côté des meilleurs ouvrages de l'art. Il imita, dit le même Auteur, la promptitude de son maître, il inventa même des moyens d'expédier encore d'avantage, & dans la suite on se piqua d'être encore plus expéditif. Telle a été aussi la marche des arts depuis leur renaissance. Après avoir vaincu la maladresse gothique, on se piqua d'être exact & pur : ensuite on se fit gloire d'avoir une manœuvre facile, & quand on y fut parvenu, on ne crut pas qu'il fût de peindre facilement, on voulut encore opérer avec la plus grande promptitude ; ainsi les qualités de l'art furent sacrifiées à celles de la main. Cette folle prétention à la grande facilité de produire auroit perdu la peinture, si des Artistes sages n'avoient pas lutté contre elle.

(28) PERSÉE élève d'Appelles, & trop éloigné du talent de son maître, seroit tombé dans l'oubli, si ce grand peintre ne lui avoit pas adressé les écrits qu'il avoit faits sur son art. On ne sauroit trop regretter que le temps ait détruit tous les livres écrits par des artistes Grecs. Il ne se trouva personne qui daignât les transcrire, quand les arts furent tombés dans le mépris chez les Grecs devenus barbares. Nous pouvons lire encore les principes des sculpteurs antiques dans les statues qui nous restent ; mais les peintures qui ont été conservées, ouvrages d'artistes inférieurs, ne peuvent nous faire connoître les principes des grands peintres.

(29) CRESILOQUE, autre élève d'Appelles, n'est connu que par la singularité du sujet de l'un de ses tableaux. Il s'avisa de représenter Jupiter accouchant de Bacchus. Le dieu sembloit gémir comme une femme qui est dans les douleurs de l'enfantement, & les déesses lui rendoient les services de sages-femmes.

(30) ARISTOLAUS, fils & élève de Pausias, fut au nombre des peintres les plus sévères ; ce qui suppose qu'il joignoit à la pureté des formes une grande simplicité de composition : aussi

ne choisiroit-il de préférence pour ses sujets que des représentations de personnages héroïques qui avoient laissé un souvenir précieux à la patrie, tels que Thésée, Epaminondas, Périclès. Ses tableaux n'étoient ordinairement que d'une seule figure. On fait cependant qu'il peignit un sacrifice de bœufs.

(31) MECHOPHANES étoit aussi élève de Pausias. On lui reprochoit de la dureté dans la couleur ; mais il réparoit ce défaut par une exactitude qui ne pouvoit être bien appréciée que par les artistes.

(32) SOCRATE. Nous ne pouvons assurer qu'il appartienne à cette époque : nous le plaçons ici parce que Plinie le nomme après Méchophanes. Cet artiste plaçoit à tout le monde & méritoit de plaire. Il avoit représenté Esculape avec ses filles, Hygia, Eglé, Panacée. On avoit aussi de lui un tableau que les Grecs nommoient *ochos* & que Plinie appelle le *pareseux* ; il auroit dû plutôt le nommer le négligent, le distrait. Il représentoit un homme filant une corde, qu'un âne rongeoit à mesure qu'il la tordoit. Cet homme n'étoit donc pas paresseux puisqu'il s'occupoit ; mais il étoit distrait puisqu'il ne s'apercevoit pas qu'un âne détruisoit son ouvrage à mesure qu'il croyoit l'avancer.

(33) ARTEMON, si nous le plaçons ici, c'est parce que Plinie nous apprend qu'il a peint la reine Stratonice ; nous supposons qu'il l'a peinte de son vivant & que cette Stratonice étoit celle que Séleucus épousa 300 ans avant notre ère. Il a peint Danaë. Il a aussi représenté la reine Stratonice que des pêcheurs admiraient, (*) on avoit encore de lui Hercule & Déjanire. Mais les plus célèbres de ses ouvrages furent ceux qui furent apportés à Rome & placés dans le portique d'Octavie. Ils représentoient Hercule qui ayant déposé sur le mont Oeta, ce qu'il avoit de mortel, entroit dans le ciel du consentement des dieux, & l'histoire de Laomedon avec Neptune & Hercule.

(*) Si l'on suit la ponctuation des éditions de Plinie, il faudra dire que c'étoit Danaë qui étoit admirée par des pêcheurs, *piscatoribus*, ou même par des brigands, *praedonibus*, comme on lit dans la plupart des éditions. Il n'est pas aisé de comprendre pourquoi le peintre auroit choi si des pêcheurs ou des brigands pour admirateurs de Danaë. Mais en changeant la ponctuation, & rapportant l'admiration des pêcheurs à Stratonice, ce trait aura rapport à une aventure de cette Reine qui a été représentée, comme nous allons le voir, par le peintre Clésides. Alors il faudra lire & ponctuer ainsi le passage de Plinie : *Artemon pinxit Danaem ; mirantibus eam piscatoribus reginam Stratonicem ; Herculem & Dejaniram*. La leçon *piscatoribus* est fondée sur des manuscrits, & le changement de la ponctuation est nécessaire pour donner un sens raisonnable à la phrase.

(34) CLÉSIDES n'étoit pas un peintre de la première classe ; mais on a lieu de croire qu'il n'étoit pas dénué de talent, & il se rendit sur tout célèbre par l'insulte qu'il osa faire à la reine Stratonice. Piqué de n'avoir pas été accueilli de cette princesse avec la distinction qu'il croyoit mériter, il la peignit se prostituant à un pêcheur que la voix publique lui donnoit pour amant. Il exposa ce tableau dans le port d'Ephèse, & s'embarqua aussitôt. La reine ne voulut pas que ce tableau fut enlevé, parce qu'elle se trouva merveilleusement ressemblante ainsi que l'objet de son amour. C'est à cette aventure que le peintre Artémon, dont nous venons de parler, faisoit allusion, quand il représenta Stratonice admirée par des pêcheurs.

(35) THEODORE contemporain de Démétrius & vraisemblablement celui à qui Diogene Laërce donne Athenes pour patrie. Il avoit peint un homme qui se frottoit d'huile en sortant du bain ou avant de s'exercer à la lutte ; Clytemnestre & Egisthe tués par Oreste ; la guerre de Troie en plusieurs tableaux, qui furent apportés à Rome & placés dans le portique de Philippe. Il avoit peint aussi Cassandre, qui étoit placée à Rome dans le temple de la concorde. On avoit encore de lui Démétrius, & Léontium, maîtresse d'Epicure, livrée à la méditation.

Plinie parle d'un Théodore de Samos élève d'un Nicostène, & Diogene Laërce parle d'un peintre natif d'Ephèse, qui se nommoit aussi Théodore.

(36) NEALCÈS, contemporain d'Aratus chef de la ligue Achéenne, florissoit à peu-près deux siècles & demi avant l'ère vulgaire. Une Vénus étoit du nombre des tableaux de cet artiste que l'on remarquoit. C'étoit un peintre ingénieux. Ayant à peindre un combat naval des Egyptiens contre les Perses, & craignant qu'on ne prit le Nil pour la mer, il représenta sur le rivage un âne qui se désalteroit & un crocodile qui se disposoit à l'attaquer. Par cet épisode, il montrait que le combat se donnoit sur l'eau douce puisqu'un quadrupède en buvoit, & que ce fleuve étoit le Nil qui nourrit des crocodiles.

(37) LEONTISQUE n'est connu que par les sujets de deux de ses tableaux, l'un représentant une joueuse de harpe & l'autre Aratus victorieux avec un trophée. Nous supposons qu'il vivoit à peu-près dans le même temps que celui dont il célébroit les victoires.

(38) ERIGONUS étoit un simple broyeur de couleurs chez Néalcès. Il fit dans l'art assez de progrès pour laisser un disciple qui fut célèbre dans son temps, quoique le nom de ses ouvrages soit entièrement perdu. Cet élève se nommoit

Pausias. L'exemple d'Erigonus est remarquable, en ce qu'il prouve que le talent pouvoit faire taire la loi qui ne permettoit qu'aux hommes d'une condition distinguée de se livrer à la peinture. La loi étoit sage en elle-même; elle auroit été barbare, si jamais elle n'eût été susceptible d'exception.

(39) EUPHRANOR de l'Isthme de Corinthe. Pline le met au premier rang entre les peintres qui fleurirent après Pausias; époque indéterminée, puisqu'il peut s'être écoulé plus ou moins de temps après Pausias avant qu'il ait paru un peintre d'un très grand talent. Suivant les éditions de Pline, Euphranor florissoit dans la 104^e olympiade dont la première année répond à l'an 364 avant notre ère : époque vicieuse, puisque Nicias élève d'Antidote qui eut pour maître Euphranor vivoit dans le même temps qu'Attalus : or le premier Attalus prit le titre de Roi de Pergame 241 ans avant notre ère, sous la 134^e olympiade. M. Falconet s'est aperçu que cette époque des éditions de Pline étoit fautive. V. ses notes sur le 35^e livre de Pline.

Cet artiste a consulté le manuscrit de Pline de la bibliothèque de Saint-Petersbourg : on y lit *olympiade centesima quinquagesima prima*. Je trouve en marge de l'édition de Pline de Dalechamp la leçon d'un autre manuscrit qui porte *olympiade scilicet quinquagesima prima*. Il est bien certain qu'Euphranor n'a pu vivre dans la 51^e olympiade; il est donc clair que le mot *scilicet* a pris la place de *centesima* & que ce manuscrit s'accorde avec celui de Saint-Petersbourg pour placer Euphranor sous la 151^e olympiade.

La vérité de cette leçon est prouvée par le récit de Pline. Il raconte qu'Attale voulut acheter de Nicias un de ses tableaux. Il est au moins très probable que cet Attale, amateur des arts, étoit le même qui régnoit du temps de la prise de Corinthe, & qui mit un très haut prix à un tableau d'Aristide de Thebes qui provenoit du pillage de cette ville & que Mummius retira. Corinthe fut détruite 146 ans avant notre ère, la troisième année de la 158^e olympiade.

Nicias fleurissoit donc à peu-près 140 ans avant notre ère; & par conséquent Euphranor, maître d'Antidote, dont Nicias étoit l'élève, pouvoit jouir de toute sa réputation à peu-près 36 ans plutôt, c'est-à-dire 176 ans avant notre ère, ce qui répond à la première année de la 151^e olympiade. La leçon des éditions de Pline doit donc être corrigée d'après les manuscrits que nous avons cités, & d'après le récit de Pline lui-même.

Quintilien après avoir parlé des plus grands peintres de l'antiquité, & d'Apelles lui-même, nomme enfin Euphranor, qu'il regarde comme

ayant porté l'art au plus haut degré de perfection; il entre ensuite dans le détail des orateurs Romains, & finit par nommer Cicéron qui parvint à la perfection de l'art oratoire & qu'il compare à Euphranor. Il résulte de ce passage que l'art de peindre n'étoit pas encore parfait du temps d'Apelles, & que c'est Euphranor qui le premier a réuni toutes les parties qui complètent sa perfection, comme Cicéron a réuni le premier, chez les Romains, toutes les parties qui complètent l'éloquence. *At M. Tullium non illum habemus Euphranorem circa plurimum artium species præstantem, sed in omnibus, quæ in quoque laudantur, eminentissimum?* (Inst. Orat. l. 12, c. 10.) Cette observation a été faite avant nous par M. Falconet.

Jamais artiste ne fut plus docile ni plus laborieux qu'Euphranor. Peintre & statuaire, il excelloit dans tous les genres, & étoit toujours égal à lui-même. Il paroïssoit avoir exprimé le premier la dignité des héros & avoir atteint à l'entière perfection. C'est au moins ce que dit Pline s'il faut entendre par le mot *symmetria* qu'il emploie, ce que nous entendons par proportion : mais je soupçonne qu'il y a dans la signification de ce mot *symmetria* une légère nuance qui nous échappe, & qui le distingue des mots *commensus*, *proportio*, &c. Les nuances entre le sens des mots qui paroissent synonymes feront toujours, dans les langues anciennes, le désespoir des sçavans.

Pline remarque qu'Euphranor faisoit les corps un peu trop sveltes, & les têtes un peu trop fortes; ce qui seroit un vice contre la proportion. Il est vrai que si l'on osoit retrancher du texte le mot *sed*, on pourroit entendre qu'Euphranor donnoit de la sveltesse à ses figures, & de la grandiosité à ses têtes; ce qui seroit un éloge. Il avoit écrit sur la symétrie & sur les couleurs;

Les ouvrages d'Euphranor dont les sujets nous ont été conservés étoient les douze dieux, des tableaux célèbres à Ephèse représentant Ulysse, qui contrefaisoit la démence & qui atteloit à la charrue un bœuf avec un cheval; des hommes en manteau, plongés dans la méditation; un général qui remettrait son épée dans le fourreau; il avoit peint aussi les exploits des Athéniens à Mantinee, ouvrage plein d'enthousiasme, une Junon, dont on admiroit la chevelure, & sous un portique d'Athènes, la démocratie, le peuple, & Thésée. Je ne sais si c'est ce Thésée qu'il comparoit avec celui de Parrhasius, disant que le sien étoit nourri de roses & l'autre de chair.

(40) CYDIAS de Cythnos. On ne peut apprécier son talent que par le haut prix qu'Hortensius mit à l'un des tableaux de ce peintre, & par l'honneur qu'Agrippa fit à ce même

tableau en le dédiant sous le portique de Neptune, en mémoire de ses victoires navales. Il représentoit les argonautes. Les peintres durent à Cydias une nouvelle couleur rouge : cette découverte lui fut suggérée par de l'ochre demi brulée qu'il trouva dans une boutique consumée par le feu.

(41) HERACLIDE de Macédoine, avoit commencé, comme Protogenes, par peindre des vaisseaux, & s'il ne parvint pas au talent de Protogenes, il s'éleva du moins au rang des peintres qui méritoient d'être cités. Tout ce que l'on fait de lui, c'est qu'après la captivité de Persée, il chercha un asyle à Athenes.

(42) METRODORE vivoit à Athenes dans le même temps qu'Héraclide. Il étoit à la fois peintre & philosophe, & jouissoit, dans ces deux genres, d'une grande considération. C'est le témoignage que Pline lui a rendu, & lui seul l'a fait connoître à la postérité.

(44) ANTIDOTE, disciple d'Euphranor, avoit plus d'exactitude que de fécondité. Sa couleur étoit sévère. On avoit de lui à Athenes un guerrier qui se servoit de son bouclier pour combattre, un lutteur, & un joueur de flute, tableau loué entre le petit nombre des meilleures productions de l'art.

(44) NICIAS, fils de Nicomede, reçut les leçons d'Antidote, qui fut encore plus honoré par les talens d'un tel disciple que par ses ouvrages. Il peignit les femmes avec beaucoup de soin ; il observa les effets de l'ombre & de la lumière, ce qui constitue la partie positive du clair-obscur ; il faudroit voir ses ouvrages, pour savoir s'il porta le clair-obscur jusqu'à l'idéal que les artistes appellent la magie de cette partie de l'art : il fut aussi donner du relief aux objets & les faire sortir du tableau, talent qui tient encore au clair-obscur. Il s'appliquoit au travail avec tant d'opiniâtreté qu'on l'entendit souvent demander à ses gens s'il avoit été au bain, ou s'il avoit diné. C'est ce qui lui arriva plusieurs fois lorsqu'il peignoit le tableau qui représentoit Ulysse évoquant les ombres des morts. Le Roi Attale voulut acheter ce tableau soixante talens, c'est-à-dire 270 mille de nos livres ; & le peintre, qui étoit extrêmement riche, aima mieux le donner à sa patrie. Un de ses ouvrages représentant Némée assis sur un lion, fut apporté d'Asie à Rome par Syllanus. On voyoit aussi de lui à Rome un Bacchus, dans le temple de la concorde, & Hyacinthe, à qui il donna la plus grande beauté, pour faire connoître l'amour qu'Apollon ressentit pour ce jeune homme. Auguste aimoit tant cet ouvrage qu'il le fit

apporter à Rome, après s'être rendu maître d'Alexandrie, & Tibere le consacra dans le temple d'Auguste. La Calypso de Nicias, son Io, son Alexandre étoient des figures de très grande proportion.

Pausanias raconte qu'avant d'entrer à Tritia étoit un tombeau de marbre blanc digne d'ailleurs d'attacher les regards, mais surtout par les peintures qui le décorent & qui étoient de la main de Nicias. On voyoit assis sur un trône d'ivoire une jeune femme d'une grande beauté ; une esclave étoit auprès d'elle tenant un parasol : un jeune homme, encore sans barbe, étoit de bout, vêtu d'une tunique que recouroit une clamys de pourpre : à côté de lui, un valet tenoit des javalots, & conduisoit des chiens de chasse.

Pline doute si c'est ce Nicias, ou un autre peintre du même nom qui vivoit dans la 112^e. olympiade : ce doute est singulier dans la bouche d'un homme qui fait Nicias contemporain d'Attale. Il prétend aussi que Nicias enduisoit d'un vernis les statues de marbre de Praxitele ; mais comment auroit-il pu être à la fois contemporain de Praxitele & d'Attale ? Un peintre comme Nicias, qui refusoit 60 talens d'un de ses tableaux, auroit été d'une bien rare complaisance s'il s'étoit fait le vernisseur des statues de Praxitele. Il faut donc convenir qu'il y eut au moins deux peintres nommés Nicias ; l'un distingué par le talent, & l'autre inférieur, mais qui excelloit à vernir les statues, en sorte que Praxitele disoit que ceux de ses ouvrages en marbre qui lui plaisoient le plus étoient ceux qui avoient été vernis par Nicias.

Nicias avoit sa sepulture à Athenes entre les monumens de ceux que la république avoit jugé dignes de cet honneur. Ce peintre, dit Pausanias, l'emportoit sur tous ceux de son temps, par son habilité à peindre des animaux. Aussi voyons-nous qu'il avoit peint Némée assis sur un lion ; que sur le monument qu'il avoit décoré de peintures près de Tritia, il avoit représenté des chiens de chasse, & un passage de Démétrius de Phalere nous apprend qu'il aimoit à représenter des combats de cavalerie. Il peignoit à l'encaustique, & ce fut dans ce genre de peinture qu'il fit le tableau de Némée.

Suivant Plutarque, ce ne fut pas Attale mais Ptolémée qui voulut acheter soixante talens l'évocation des ombres de Nicias. Alors ce peintre pouvoit être le même que Pline trouvoit sous la 112^e. olympiade ; alors il ne seroit pas impossible qu'Euphranor eût vécu dans la 104^e. olympiade. Mais Euphranor auroit donc été plus ancien qu'Apelles, ce que le passage de Quintilien que nous avons rapporté ne permet pas d'admettre. Pline dit lui-même qu'Euphranor n'a paru qu'après Pausias.

(45) OMPHALION avoit été esclave de Nicias qui l'avoit aimé d'un amour illicite. Voilà donc, contre l'assertion trop générale de Pline, un esclave qui exerça la peinture & qui s'y distingua : voilà un nouvel exemple qui prouve que le talent faisoit taire la loi. On voyoit à Messene un grand nombre d'ouvrages d'Omphalion : la plupart représentoient des souverains qui avoient régné dans la Messénie.

(46) ATHENION, élève de Glaucion de Corinthe. La seule raison qui nous le fait placer ici, c'est que Pline le nomme après Nicias ; car d'ailleurs il ne marque point dans quel temps vivoit le maître ni l'élève. Il observe qu'on le comparoit, & qu'on le préféroit même quelquefois à Nicias ; que quoiqu'il eût plus d'austérité dans le coloris, il étoit cependant plus agréable dans cette austérité même, & que ce caractère faisoit briller sa science dans l'art. Il peignit dans le temple d'Eleusis Phylarque, & à Athènes une assemblée de femmes qu'on appella *Polygynæon*. Il représenta aussi Ulysse découvrant Achille caché sous des habits de femme. Mais celui de tous ses ouvrages qui lui fit le plus d'honneur, fut un palefrenier avec un cheval. Si cet artiste n'étoit pas mort dans sa jeunesse, personne, dit Pline ne lui seroit comparé.

(47) TIMOMAQUE de Byfance étoit contemporain de Jules-César. Il fit pour ce dictateur un Ajax furieux & une Médée massacrant ses enfans, sujet condamné par Plutarque, sans doute parce que les Grecs ne vouloient pas que l'art consacrat des actions atroces. César paya ces deux tableaux 80 talens, 360 mille livres de notre monnoie. Une somme si considérable, donnée à un peintre vivant pour deux tableaux, prouve que l'artiste jouissoit d'une haute réputation, & que l'art ne passoit pas encore pour avoir dégénéré dans les derniers temps de la république Romaine : car on auroit pu se procurer des tableaux anciens au même prix. La Médée de Timomaque, a été célébrée par des poètes Grecs, dont les pieces sont dans l'anthologie ; l'une d'elles nous apprend que ce tableau étoit à l'encaustique. L'auteur mourut avant qu'il fût entièrement terminé. Une Gorgone étoit regardée comme son chef-d'œuvre.

Peintres de Genres.

(48) PYREICUS. Pline dit que peu de peintres méritoient de lui être préférés. Il ne croit pas que cet artiste se soit dégradé en choisissant des sujets bas, puisqu'il s'est acquis un grand nom malgré l'humilité de ces sujets. Il peignoit en petit des boutiques de barbiers & de cordonniers, des ânes, des légumes & autres choses

semblables. Ses ouvrages faisoient le plus grand plaisir, & étoient payés plus chers que les nobles & grandes productions de beaucoup d'autres. Pyreicus, par le genre qu'il avoit adopté, pourroit être comparé aux peintres Hollandois. Ce qui feroit croire que les anciens ne manquoient ni de couleur, ni d'exécution, c'est que ces sortes d'ouvrages ne sont guere susceptibles de plaire, quand ils sont dénués de ces parties de l'art. On voit que les Grecs, ainsi que les modernes, avoient du goût pour ces sujets, & les mettoient souvent à plus haut prix que les compositions historiques. Les tableaux de ce genre dominoient entre ceux qu'on a découverts sous les cendres d'Herculanum.

(49) SERAPION faisoit de très grands tableaux : mais il ne représentoit que des décorations, de l'architecture & ne savoit pas peindre la figure.

(50) CALLICLÈS, peintre en petit. Ses tableaux n'avoient pas plus de quatre doigts de dimension : mais il avoit tant de talent que sa réputation ne le cédoit pas à celle d'Euphranor.

(51) CALACES, *Colaces, Calates ou Calades*, car son nom se trouve écrit de toutes ces manières, peignoit en petit des sujets comiques. On croit qu'il étoit d'Athenes.

(52) DIONYSIUS, peintre en petit, dont les ouvrages remplissoient les cabinets de tableaux. Il ne peignoit que des hommes, & vivoit dans le dernier siècle avant l'ère vulgaire.

Femmes Peintres.

(53) TIMARETE, fille de Micon le jeune, qu'il ne faut pas confondre avec l'ancien Micon, quoiqu'il fût ancien lui-même. Timarete avoit peint Diane dans un tableau qui étoit à Ephese.

(54) IRENE, fille de Cratinus, peintre & comédien, dont l'âge est inconnu. Pline parle d'une jeune fille qu'elle avoit peinte à Eleusis, mais je crois qu'il n'a pas traduit avec exactitude l'auteur Grec qu'il suivoit. On sait qu'Eleusis étoit un lieu consacré aux mystères de Cérés : ce qui me fait soupçonner qu'Irene y avoit peint Proserpine, que les Grecs désignoient souvent par le mot *κόρη*, qui signifioit aussi une jeune fille, une vierge. Le lieu où se trouvoit l'ouvrage d'Irene, semble indiquer qu'elle avoit de la réputation. On ne choisit gueres des artistes obscurs pour décorer des temples célèbres.

(55) CALYPSO avoit peint un vieillard & un charlatan nommé Théodore.

(56) ALCISTENE avoit peint un danseur.

(57) ARISTARETE étoit fille & élève d'un peintre nommé Néarque, qui n'est connu que par elle. On fait qu'elle a fait un Esculape.

(58) ANAXANDRA étoit fille du peintre Néalcès. On ne sait rien de plus sur cette femme artiste.

(59) LALA florissoit dans la jeunesse de Varon, & par conséquent au commencement du dernier siècle avant notre ère. Elle étoit de Cyzique : jamais elle ne se maria, & Pline l'appelle *vierge perpétuelle*. Elle peignoit au pinceau & travailloit aussi sur l'ivoire au poinçon. Il paroît qu'elle ne peignoit que le portrait, & elle réussissoit principalement à ceux de femmes ; elle fit le sien au miroir. Personne ne peignit avec plus de promptitude, & elle joignoit tant d'art à une extrême facilité, que ses ouvrages étoient payés plus cher que ceux de tous les peintres de son temps.

(60) OLYMPIAS ; tout ce qu'on fait d'elle c'est qu'elle eut un élève nommé Autobule ; & c'est ne rien savoir, puisque la maîtresse & l'élève nous sont connus seulement par leurs noms que Pline a conservés.

PEINTURE chez les Romains.

Nous avons vu qu'avant la fondation de Rome, les arts étoient cultivés dans l'Etrurie, & qu'ils furent connus de bonne heure dans le Latium, soit que cette contrée eût ses propres artistes, soit qu'elle appellât des artistes étrusques. On ne doit donc pas être étonné si, dans un temps où l'art paroît avoir été au berceau dans la Grece, Rome éleva des statues à ses rois, si du temps de Tarquin l'ancien elle honora d'une statue l'augure Attus Navius ; si elle en érigea une à Horatius Cocles dans les premiers temps de la république, & une à Hermodore du temps des Decemvirs. Elle demandoit alors des artistes aux Etrusques ou aux Latins : mais en conquérant toute l'Italie, les Romains la rendirent barbare comme eux.

L'an 259 de Rome, 494 ans avant notre ère, Appius Claudius consacra dans le temple de Bellone des écussons (*Clypeos*) chargés des portraits de sa famille : cet exemple trouva des imitateurs ; il se trouva même des Romains qui placèrent de semblables images dans leurs maisons. Ces écussons n'étoient pas peints ; mais sculptés en bas-relief : quand on peut faire des bas-reliefs, on peut faire aussi des peintures, au moins des peintures d'une seule couleur.

(61) Si les Romains employoient des artistes,

ils n'estimoient pas assez les arts pour chercher à le devenir eux-mêmes. Cependant l'an de Rome 450, & 303 ans avant notre ère, un *FABIUS* ne crut pas dégrader la noblesse de sa race en exerçant la peinture, ce qui lui fit donner le surnom de *PICTOR* qui resta à sa maison. Il peignit le temple du salut, & ses ouvrages subsistèrent jusqu'à ce que le temple ait été détruit par un incendie sous le regne de Claude. C'est une chose remarquable que le même homme ait été le premier peintre & le premier historien de son pays.

(62) L'exemple de Fabius Pictor n'engagea pas ses concitoyens à l'imiter. Un siècle & demi s'écoula sans qu'on vit aucun Romain s'occuper de la peinture. Enfin le poète tragique *PACUVIUS* neveu d'Ennius par sa mère, peignit le temple d'Hercule dans le *forum boarium*. La gloire qu'il avoit acquise par ses ouvrages dramatiques répandit quelque lustre sur l'art qu'il n'avoit pas dédaigné d'exercer, mais ne lui donna pas cependant assez de considération, pour que des *main honnêtes*, (c'est l'expression de Pline) voulussent s'y livrer. Si donc il y eut de temps en temps quelques peintres Romains, ce furent ou des esclaves ou des hommes de basse condition.

Il faut avouer que Fabius Pictor & Pacuvius ne devoient pas être d'assez grands peintres pour exciter l'enthousiasme national en faveur de l'art dont ils s'étoient amusés. Les peintures de Fabius étoient des ouvrages ou plutôt des récréations de sa jeunesse ; celles de Pacuvius, les amusemens de sa vieillesse : la peinture est un art difficile, qui demande l'homme tout entier : elle peut procurer des instans agréables, mais non de grands succès, à l'amateur qui s'en occupe en passant. Soit que le surnom de *Pictor* ait été pris par Fabius ou qu'on le lui ait donné, il ne faut pas croire que ce surnom ait été pour lui un titre de gloire. Peut-être même lui fut-il donné comme un sobriquet, comme une sorte de reproche. C'est ce qu'on peut inférer d'un passage de Cicéron. » Croirons-nous, dit l'orateur, que si l'on eût fait un titre de gloire à Fabius, homme d'une famille très-illustre, de s'être livré à la peinture, il ne se seroit pas élevé parmi nous un grand nombre de Polyclètes & de Pharrasius ? l'honneur nourrit les arts : tout le monde est excité par la gloire à s'y exercer : mais ils languissent, chez tous les peuples qui les dédaignent ». (Tust. liv. I). Peut-on faire entendre plus clairement que les arts étoient dédaignés chez les Romains ?

(63) ARELLIUS fut célèbre à Rome peu de temps avant Auguste. Son nom semble indi-

quel qu'il étoit Romain, & sa profession, par la raison que nous venons d'établir, qu'il étoit d'une naissance obscure. La célébrité que Pline lui accorde prouve qu'il avoit du talent ou qu'il passoit pour en avoir. Le même écrivain lui fait un dur reproche d'avoir représenté les déesses d'après les objets passagers de ses amours, & d'avoir fait autant de portraits de courtisanes que de tableaux : pourquoi n'avoit-il pas fait le même reproche aux plus grands artistes de la Grece?

(64) LUDIVS, contemporain d'Auguste. C'étoit un peintre de vues, de marines, de paysages, qu'il accompagnoit de figures. Il imagina le premier de peindre sur les murailles, des maisons de campagne, des portiques, des bois sacrés, des forêts, des collines, des étangs, des cascades, des fleuves, des rivages. Il y représentoit des gens qui se promenoient, d'autres qui naviguoient, d'autres qui, sur des anes ou sur des voitures, se rendoient à des maisons de campagne. Il peignoit des pêcheurs, des oiseleurs, des chasseurs, des gens occupés de la vendange ; on voyoit dans ses tableaux des hommes porter des femmes sur leurs épaules dans des avenues marécageuses qui conduisoient à des maisons de campagne. Il peignoit aussi des ports de mer. En général ses inventions étoient fines & agréables.

(65) QUINTUS PEDIUS. Voilà un peintre romain, ou du moins un élève de peinture, d'une naissance très-illustre. Il étoit petit-fils de C. Pédus, homme consulaire & décoré des honneurs du triomphe, que Jules-César avoit nommé son héritier conjointement avec Auguste. Comme il étoit muet de naissance, Messala l'orateur, de la même famille que l'aïeul du jeune homme, conseilla de lui enseigner la peinture, & cet avis fut approuvé par Auguste. Pédus faisoit déjà de grands progrès lorsqu'il mourut. Cet exemple ne prouve pas que la peinture, considérée comme profession, fût alors estimée à Rome ; il s'agissoit moins de choisir un état au jeune homme muet & incapable des fonctions de la société, que de lui trouver une occupation dont il pût s'amuser.

Cependant comme l'esprit national changea chez les Romains sous la domination des Empereurs, on peut croire que la profession des artistes acquit alors plus de considération. Les Romains du temps de la république n'étoient animés que de l'esprit de liberté & de celui de conquêtes : quand ces deux passions furent affoiblies, celle des arts put trouver place dans leur ame. On n'osoit pas sans doute mépriser

Beaux-Arts. Tome I.

les arts sous le règne de Néron, qui se faisoit gloire d'être artiste lui-même.

(66) AMULIUS : la gravité de ce peintre qui ne quittoit pas même la robe pour travailler, peut faire croire qu'il n'étoit pas d'une condition commune. La même décence qu'il observoit sur sa personne, se remarquoit dans ses ouvrages : c'étoit un peintre à la fois sévère & brillant. Je ne sais pourquoi Pline l'appelle peintre de sujets communs, *humilis rei pictor*, lorsqu'entre ses ouvrages, il fait mention d'une Minerve qui regardoit le spectateur de quelque côté qu'on la regardât. Ce n'est point sans doute un sujet humble & commun, que la représentation de la plus sage, la plus imposante, & l'une des plus belles des Déesses. Amulius ne donnoit chaque jour que peu d'heures à la peinture. On voyoit peu de ses tableaux, parce qu'occupé constamment par Néron, la maison dorée de ce prince fut la prison du talent de l'artiste.

(67) TURPILIUS, chevalier Romain, natif de Vénétie. On voyoit de lui de beaux ouvrages à Vérone. Il peignoit de la main gauche.

(68) ANTISTIUS LABEO. Il avoit été préteur & même proconsul de la province Narbonnaise. Il se faisoit gloire des petits tableaux qu'il peignoit : mais ce talent dont il tiroit vanité, & qui paroît n'avoir pas été considérable, ne lui attiroit que des rîses & du mépris. Il mourut fort âgé sous Vespasien.

(69) CORNELIUS PINUS peignit dans le temple de l'honneur & de la vertu que Vespasien fit rétablir.

(70) ACCIUS PRISCUS exerça dans le même temple ses talens pour la peinture. Il ressembloit plus aux anciens que son émule.

En parlant de la peinture chez les Romains, nous ne devons pas omettre le tableau colossal de Néron. Cet empereur s'étoit fait peindre sur toile dans la proportion de cent vingt pieds. Ce tableau gigantesque fut brûlé par la foudre. Le comte de Caylus, & après lui le chevalier de Jaucourt ne pouvoient choisir plus mal que ce morceau, pour exalter l'art de peindre des anciens. C'étoit, disent-ils, une opération que Michel-Ange eût pu seul concevoir, que le Corrège eût pu seul exécuter. Mais si le succès n'a pas répondu au projet de l'opération, qu'elle bâte reste-t-il à ces éloges ? Pline qui avoit vu l'ouvrage, dit que c'étoit une folie de son siècle ; *nostræ ætatis insaniam*. Si ce n'étoit qu'une folie, sur quoi le comte de Caylus prétend-il qu'on ne peut presque pas douter que ce Colosse avoit de l'effet ; & qu'on doit le regarder

non seulement comme un chef-d'œuvre de peinture, mais comme une chose que peu de modernes auroient été capables de penser & d'exécuter ? On ignore le nom de l'artiste à qui Rome dut cette folie ou ce chef-d'œuvre :

mais on peut croire que si c'eût été un chef-d'œuvre, Pline en auroit nommé l'auteur. Pensons donc avec lui que ce n'étoit qu'une folie. C'est la seule fois qu'il soit fait mention de tableau sur toile dans l'antiquité.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES PEINTRES DE L'ANTIQUITÉ.

Les chiffres renvoyent à l'ordre chronologique de ces peintres.

Aëron (26.)
Alcisthène (56.)
Amulius (66.)
Anaxandra (58.)
Androcydes (12.)
Antidote (43.)
Antiphile. (24.)
Antistius Labeo. V. Labeo.
Apelles (18.)
Apollodore (8.)
Arellius (63.)
Aristarete (57.)
Aristide (17.)
Aristolaus (30.)
Artémon (33.)
Asclépiodore (21.)
Athénion (46.)
Bularque (1.)
Calacès (51.)
Calliclès (50.)
Calypso (55.)
Clérides (34.)
Cornélius Pinus. V. Pinus.
Crétiloque (29.)
Cydias (40.)
Dionysius de Colophon (7.)
Dionysius (52.)
Erigonius (38.)
Euphranor (39.)
Eupompe (13.)
Euxénidas (14.)
Fabius Pictor (61.)
Heraclide (41.)
Irene (54.)
Antistius Labeo (68.)
Lala (59.)
Leontisque (37.)

Ludius (64.)
Méchophanes (31.)
Mélanthius (20.)
Métrodoce (42.)
Micon (5.)
Néalcès (36.)
Nicias (44.)
Nicomaque (23.)
Nicophanes (22.)
Olympias (60.)
Omphalion (45.)
Pacuvius (62.)
Pamphile (16.)
Panæus (3.)
Parrhasius (10.)
Pausias (25.)
Pauson (6.)
Pédias (65.)
Persée (28.)
Phidias (2.)
Philoxène (27.)
Pictor. V. Fabius.
Pinus (69.)
Polygnote (4.)
Priscus (70.)
Protogenes (19.)
Pyreicus (48.)
Quintus Pédias. V. Pédias.
Sérapiion (49.)
Socrate (32.)
Théodore (35.)
Théon (15.)
Timanthe (11.)
Timarete (53.)
Timomaque (47.)
Turpilus (67.)
Zeuxis (9.)

Considérations sur la peinture des anciens.

Personne n'osa proposer le moindre doute sur la supériorité des anciens dans la sculpture ; ce doute seroit un blasphème : mais la

vanité des modernes se console en refusant aux artistes de la Grèce la même supériorité dans la peinture. Le petit nombre de monumens

qui nous restent de la peinture antique, les conjectures vraisemblables que nous pouvons former sur ceux qui ont péri, semblent prouver que, surtout dans la composition, les peintres Grecs ne suivoient pas les mêmes principes qui ont reçu force de loix dans nos écoles : d'où nous concluons que ces peintres étoient inférieurs aux nôtres : encore sommes-nous bien modérés, quand nous ne prononçons pas qu'ils étoient des peintres méprisables. On peut, en faisant usage du même raisonnement, prouver qu'Homère ne savoit pas faire un poème épique, que Sophocle, Euripide, & encore plus Eschyle ne savoit pas faire de tragédies. Assurément les tragédies de Sophocle, le plus parfait des tragiques anciens, ne diffèrent pas moins des tragédies angloises ou françoises, que les tableaux d'Apelles ou de Protogenes ne pouvoient différer des tableaux de nos écoles.

La principale cause de cette différence, c'est que, dans tous les genres, nous ne cherchons pas moins la complication, que nous décorons du nom de richesse ; que les anciens ne cherchoient la simplicité : c'est ce que prouvent nos tragédies, nos tableaux, comparés aux tableaux, aux tragédies des Grecs.

Ce n'est pas que d'abord les Grecs n'aient aimé dans les tableaux les sujets composés d'un grand nombre de figures : Polygnote, l'un de leurs plus anciens peintres, représentoit tantôt la prise de Troie, tantôt Ulysse aux enfers : mais bientôt leur goût se décida pour la simplicité ; & leurs peintres ne traitèrent ordinairement que des sujets d'une ou de deux figures, & très-rarement de plus de trois ou quatre.

Je ne crois pas que ce peuple ingénieux se soit déclaré sans raison, pour cette extrême simplicité.

Homère, dans ses poèmes, avoit multiplié les personnages, & les actions & même les détails de ces actions : mais tous ces personnages & toutes ces actions n'occupent pas à la fois l'esprit du Lecteur : il ne peut les voir que les uns après les autres à mesure qu'il lit les vers du poète, & l'on peut dire que chacun des vers qui présentent une action ou un personnage est un tableau sur lequel on peut s'arrêter : mais l'œil embrasse une peinture toute entière, il veut être fixé par elle, & ne l'est pas, si elle lui offre vingt, trente cent figures, qu'il ne peut connoître d'un seul regard, & que cependant il veut connoître toutes. On a beau les grouper, on a beau par la lumière appeler l'attention sur le sujet principal ; le spectateur veut connoître tout ce qu'on lui montre, & pourquoi le lui montreroit-on, si l'on ne vouloit pas qu'il le connût ? Si l'ouvrage est bon, il ne les parcourra pas sans plaisir ; mais ce

plaisir sera mêlé d'une fatigue à peu-près semblable à celle qu'on éprouve quand on parcourt une galerie meublée d'un grand nombre de tableaux : on veut les voir tous, on voudroit cependant s'arrêter à quelques-uns, & en même temps on est appelé par d'autres : quelques efforts que l'on fasse, on n'a pour chaque morceau qu'une attention distraite, & l'on goûteroit une jouissance plus calme & plus pure, si l'on étoit dans un cabinet où l'on n'eût à voir qu'un tableau seul, ou du moins un fort petit nombre de tableaux.

A ces observations sur l'attention des spectateurs, les Grecs en firent d'autres sur l'attention des artistes. Ils sentirent que le peintre qui, dans un même ouvrage, auroit à traiter un grand nombre de figures, ne pourroit les étudier toutes avec un soin également réfléchi ; qu'on auroit par conséquent un morceau qui étonneroit par son étendue, mais qui, considéré dans ses détails, offriroit quelques négligences dans toutes ses parties. Cet inconvénient devoit frapper vivement un peuple qui avoit tant d'amour pour le beau parfait.

Comme dans les beaux siècles de l'art, leurs peintres ne se livrèrent que très-rarement à des sujets compliqués d'un grand nombre de figures, ils ne sont pas vraisemblablement parvenus à ce que nous appelons la *grande machine* : je doute fort que, par leur façon de penser bien différente de la nôtre, elle eût eu pour eux beaucoup d'agrément ; ils n'auroient pas, je crois, goûté les grands sacrifices qu'elle exige, qui peuvent offrir du plaisir aux yeux & qui n'en offrent pas à la pensée. En voyant des groupes enveloppés dans l'ombre, d'autres perdus dans la vapeur, ils auroient regretté les beautés que ces objets semblent promettre & ne montrent pas, & ces regrets auroient combattu leurs plaisirs.

Si tels étoient leurs principes, ils ne devoient pas multiplier beaucoup les plans de leurs tableaux, & leurs compositions en peinture devoient ressembler à celles de leur sculpture en bas-relief. C'est ce qu'on observe en effet dans plusieurs des peintures antiques qui nous restent ; c'est ce qu'on présume de celles qui n'existent plus ; c'est ce dont convient également & ceux qui veulent dégrader les peintres de l'antiquité, & ceux qui exaltent le plus la gloire de ces artistes.

Les anciens avoient peut-être observé que la peinture peut faire illusion quand il ne s'agit que de représenter des objets qui ont un ou deux pieds de saillie ; mais que l'illusion devient impossible si l'on veut exprimer des reliefs beaucoup plus saillans ou, des enfoncements considérables, parce que les rayons réfléchis par une surface plane, & venant tous d'une égale distance, conservent entre eux un égal

degré de force , en sorte que la surface paroît toujours telle qu'elle est. Persuadés que la difficulté étoit invincible , ils n'auront pas voulu lutter contre elle ; & ils auront cherché à la diminuer , en diminuant la faillie & l'enfoncement de leurs compositions.

Ils firent plus encore : voulant jouir pleinement des figures peintes , comme ils jouissoient de l'aspect d'une statue , ils eurent soin , le plus souvent , que chaque figure fût détachée des autres dans un même tableau , ce qui leur procuroit la facilité de lui donner plus de relief & de la rendre plus distincte à l'œil du spectateur éloigné. Je crois voir ce principe dans la composition de la plupart de leurs bas-reliefs qui devoit être à peu-près la même que celle de leurs tableaux ; je crois le voir indiqué dans un passage de Plin , où cet écrivain dit qu'Apelles cédoit à Amphion par la disposition & à Asclépiodore par les mesures , c'est-à-dire , par la distance qui doit se trouver entre chaque objet , *quanto quid à quo distare deberet*. Voyez l'article CONFUS. Ce principe est encore plus clairement établi par Quirilien : il dit qu'un objet peint manque de relief quand rien ne l'entoure ; & que , pour cette raison , quand les artistes introduisent plusieurs objets dans un seul tableau , ils laissent de la distance entr'eux , pour que les ombres ne tombent pas sur les corps. *Nec pictura , in qua nihil circumlitum est , eminet ; ideoque artifices , etiam cum plura in unam tabulam opera contulerunt , spatiis distinguunt , ne umbræ in corpora cadant*. Inst. Orat. lib. 8. epa. 5.

Suivant cette règle de composition , si étrange pour nous , chaque figure se distinguoit dans toutes ses parties avec la plus grande netteté , & il n'étoit pas permis à l'artiste de se permettre la moindre négligence ; tout devoit être beau dans son ouvrage , parce que rien n'y pouvoit échapper à l'œil sévère de la critique.

Cependant comme les modernes ôsent quelquefois se soustraire à la loi qu'ils se sont faite de pyramider , de lier , de grouper , de ne pas laisser dans la composition de ce qu'ils appellent des trous ; de même les anciens se permettoient aussi , quand ils le jugeoient convenable , de ne pas laisser de distance entre leurs figures. On voit de fort beaux groupes dans des peintures antiques , & il est prouvé par ces exemples que les anciens n'étoient pas dans l'impuissance de grouper aussi bien que les modernes. Dans un tableau d'Herculanum qui représente peut-être l'éducation d'Achille , la figure du vieillard qui tient un enfant sur ses genoux , & celle de la femme qui est derrière lui , forment un groupe très agréable. Le tableau d'un peintre Athénien nommé Alexan-

dre , ouvrage de la même collection , peint d'une seule couleur sur le marbre , est de cinq figures bien composées , même suivant les idées des modernes , si ce n'est que des observateurs rigoureux des principes classiques , pourroient condamner trois têtes placées à la même hauteur. Trois de ces figures forment un groupe plein de grace ; les deux autres sont liées entr'elles sans aucune affection ; les actions sont vraies & naïves , les draperies sont légères. Il est très vraisemblable que ce morceau du cabinet d'Herculanum étoit la copie d'un tableau monochrome fait dans les beaux temps de l'art.

Le bas-relief antique représentant la mort de Méléagre peut nous donner une idée de la manière de composer des peintres antiques ; & cette manière mérite d'être adoptée par les peintres modernes qui craignent l'affectation. Les figures , au nombre de sept , en sont bien groupées , & toute l'ordonnance en est assez belle pour avoir été adoptée par le Poussin dans son tableau de l'extrême-onction.

Ainsi la loi de détacher toutes les figures dans un tableau étoit donc un principe d'école que les artistes ne respectoient pas toujours , & quand ils jugeoient à propos de s'en écarter , ils ne nous cédoient pas dans le genre des compositions sages. Quant aux compositions tourmentées , affectées , ambitieuses , théatrales , ils ne nous en ont transmis aucun exemple , non plus que Raphaël , & c'est ce que bien des modernes ont peine à leur pardonner.

S'ils ont peu multiplié les plans de leurs compositions , on peut présumer , qu'ils n'ont pas moins été détournés de cette multiplicité de plans par le sentiment que par la raison. Ils ont senti que le vague d'une scène très-profonde répandoit aussi quelque chose de vague dans l'esprit du spectateur , égaroit son imagination , & l'empêchoit de la concentrer sur l'objet principal qui devoit seul l'occuper. Aussi voyons nous que les peintres les plus sages , & surtout Raphaël , ne se sont pas ordinairement fort écartés à cet égard de la pratique des anciens.

Mais soutiendrons-nous qu'ils ne multiplioient pas les plans , qu'ils n'indiquoient pas le vague de l'air , qu'ils n'observoient pas la perspective aérienne , lorsqu'ils représentoient des paysages , des vues , des marines ? Nous serions démentis par la description trop succinte que Plin nous a laissée des tableaux de Ludius : nous le serions bien plus puissamment encore par un assez grand nombre de tableaux d'Herculanum. Je ne puis parler que d'après les estampes ; plusieurs offrent des vues qui sembleroient gravées d'après des artistes modernes.

La pureté du dessin , le beau choix des formes , l'expression , la convenance ; voilà les grandes parties de l'art ; voilà celles qui ont assuré à Ra-

phaël le sceptre de la peinture. Toutes ces parties se trouvent en un degré éminent dans les belles statues antiques : pouvons-nous même raisonnablement présumer qu'elles ne se trouvoient pas au même degré, dans les beaux tableaux des grands peintres de la Grece ? Mais si les belles peintures antiques avoient le mérite de réunir ces parties supérieures de l'art, comme l'avouent même ceux qui veulent dégrader les peintres anciens, combien ne devoient-elles pas l'emporter sur les ouvrages modernes qui, n'offrant ces parties que dans un degré inférieur, brillent par les allèchemens du coloris, par ces recherches de clair-obscur qu'on appelle magiques, par le fracas de la composition, par des groupes artistement agencés, par ce maniment de pinceau qu'on nomme gouffole ? En paroissant n'attaquer que les anciens, on détrône Raphaël lui-même, pour mettre à sa place des artistes d'apparat, des peintres décorateurs. Il n'excelloit pas dans ces parties inférieures de l'art qu'on met à si haut prix ; il ne réunissoit pas au même degré que les anciens statues les parties éminentes que devoient posséder aussi les grands peintres de l'antiquité ; & cependant il est le plus grand des peintres qui soient nés de puis la renaissance des arts. Ce qui peut étonner, c'est que les détracteurs des peintres antiques, avouent la supériorité de Raphaël sur les peintres qui l'ont suivi, & cet aveu, peut-être peu sincère dans leur bouche, ne leur fait pas sentir l'inconséquence de leur raisonnement.

La couleur brillante des écoles Venitienne & Flamande convient peu au grand genre de l'histoire, & ne peut-être justement préférée à la grande pureté du dessin, à la suprême beauté des formes, à la profonde science de l'expression.

Il restera toujours des amateurs du grand & du beau qui reconnoîtront que si, depuis Raphaël, on a perfectionné certaines parties de l'art, on n'a cependant pas égalé cet illustre maître. Ces parties que l'on a perfectionnées ne sont que secondaires ; mais on est devenu plus foible dans les parties principales, & ce n'est pas sur leur supériorité dans des parties inférieures que les artistes récents pourront établir justement la supériorité de leur talent sur celui de Raphaël & des peintres de l'antiquité.

Par rapport à la couleur, il faut établir deux époques chez les anciens : celle de Polygnote & de ses premiers successeurs, celle des peintres qui ont fleuri dans les âges suivans.

Le coloris de Polygnote étoit dur, sa manière avoit quelque chose de sauvage : mais son dessin étoit du plus grand caractère. Dans les âges suivans la couleur étoit devenue plus variée, plus brillante, plus harmonieuse, & la manœuvre plus agréable ; mais le dessin étoit devenu moins exact & moins pur. Aussi les

véritables connoisseurs continuoient-ils de préférer les ouvrages de l'ancienne école, comme aujourd'hui les juges sévères, les amateurs du vrai beau préfèrent les ouvrages des anciennes écoles romaine & florentine aux tableaux plus brillans des maîtres postérieurs.

Je ne crois pas que, dans aucun temps, les peintres Grecs aient porté la couleur jusqu'au prestige de celle du Titien ou de Rubens : mais il faudroit s'appuyer sur quelque chose de plus que de foibles conjectures, pour nier qu'ils aient pu avoir du moins une couleur agréable : on fait qu'ils ont traité des genres qui n'empruntent qu'à cette partie leurs moyens de plaire, & c'est une assez forte présomption en faveur de leur coloris : en fait aussi qu'ils ont mérité les reproches des connoisseurs pour avoir sacrifié aux charmes de la couleur des parties plus importantes : ces reproches se trouvent dans Plin & dans Denys d'Halycarnasse. M'engs dit qu'on voit à Rome la figure d'une Rome tromphante, peinte à ce qu'on prétend du temps de Constantin, qui est d'un très bon ton de couleur. Le temps de Constantin étoit loin d'être le bel âge de la peinture. (*)

Quant au travail de la main, ils n'avoient pas sans doute la manœuvre qui ne convient qu'à la peinture en huile & que n'admettoient ni la fresque, ni la détrempe, ni l'encaustique : je suis également persuadé qu'ils n'avoient pas plus de ce que nous appellons esprit dans le travail de la peinture, que leurs grands écrivains n'avoient de ce que nous appellons esprit en littérature : c'est un mérite subalterne que, dans tous les genres, les Grecs ont regardé comme indigne d'eux : mais on loue la facilité du faire & la touche de la noce aldobrandine ; des artistes très estimables, qui ont bien vu les peintures d'Herculanum, assurent que plusieurs de ces morceaux sont très bien peints, avec une franchise sçavante & d'une très bonne fresque : ils ajoutent qu'ils sont d'une bonne couleur.

On fait que les anciens ont traité des sujets qui supposent de grands effets de clair-obscur : tel étoit celui de cet enfant qui souffloit un feu dont sa bouche & l'appartement étoient éclairés. Peut-être cependant n'ont-ils pas poussé cette partie jusqu'à cet idéal que nous appellons magique ; mais ils la possédoient assez bien pour

(*) Dans la plupart des fresques d'Italie, on voit souvent, dit M. Cochin une draperie bleue ou rouge, ombrée convenablement avec le même bleu ou le même rouge, où seulement il est entré moins de blanc, mais sans aucun mélange ou rupture d'une autre couleur qui puissent salir & rompre ce bleu ou ce rouge. C'est un grand défaut de couleur, qui n'empêche cependant pas de mettre les auteurs de ces fresques au nombre des plus grands maîtres. Des imperfections dans la couleur des peintres antiques, ne doivent donc pas les dégrader à nos yeux.

imiter la nature, pour exprimer la vérité. Mengs accorde aux peintures d'Herculanum une belle partie du clair-obscur, & de la perspective aétienne; celle que possédoit si bien le Corrège; celle qui fait que les objets semblent s'arrondir & qu'on croit pouvoir se promener autour d'eux: elle est due à une juste dégradation, savamment proportionnée à la distance; elle est due à l'intelligence de la nature de l'air, corps diaphane qui s'imbibe de lumière, & qui, passant entre les corps, la leur communique même dans les endroits que les rayons directs ne peuvent frapper.

Les anciens n'ignoroient pas la perspective linéaire. Vitruve nous apprend qu'elle étoit connue dès le temps d'Eschyle & qu'on en faisoit usage pour les décorations. Parrhasius trouvoit sans doute qu'elle étoit nécessaire aux peintres puisqu'il vouloit qu'ils apprissent la géométrie.

mais qu'avons-nous besoin de ces témoignages, lorsque nous avons sous les yeux des vues, des fabriques peintes à Herculanum qui sont en perspective?

En un mot il est démontré par les belles statues antiques, que les peintres Grecs pouvoient être très-savans dans le dessin & dans l'expression, & porter la beauté jusqu'à l'idéal. Quant aux autres parties de l'art, il est prouvé par ceux de leurs ouvrages qui nous restent, qu'ils en possédoient au moins suffisamment le plus grand nombre, & il est probable que les autres ne leur étoient pas étrangères. Comment donc oserions-nous prétendre qu'ils étoient inférieurs aux peintres modernes? Ne pourrions-nous pas même soutenir avec avantage que, s'ils leurs cédoient en quelques-unes des parties les moins importantes, ils leur étoient cependant en effet supérieurs. (*Article de M. LEVESQUE.*)

F I N D U T O M E P R E M I E R .

